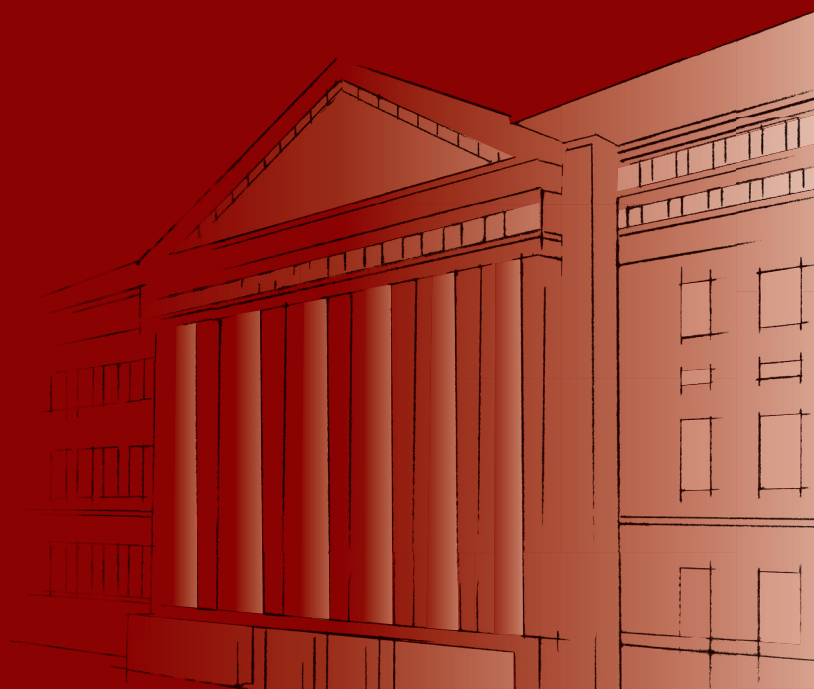


HOLGER RAJAVEE

Moodsa kunstnik-geeniuse idee süünd
ja kujunemine Prantsuse ja Briti
traditsioonide põhjal 17.–18. sajandil
ning selle refleksioonid 20. sajandil



HOLGER RAJAVEE

Moodsa kunstnik-geeniuse idee sünd
ja kujunemine Prantsuse ja Briti
traditsiooni põhjal 17.–18. sajandil
ning selle refleksioonid 20. sajandil



TARTU ÜLIKOOL
kirjastus

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond, Tartu Ülikool

Käesolev väitekirj on lubatud kaitsmisele 1. oktoobril 2019 toimunud Humanitaarteaduste ja kunstide valdkonna ajaloo ja arheoloogia instituudi nõukogu koosoleku otsusega.

Juhendajad: Professor Juhan Maiste
Professor Janika Päll

Oponent: PhD Kristiina Savin (Lundi Ülikool)

Kaitsmine: 12. detsember 2019, kell 16.15, TÜ senati saal Ülikooli 18–204.

ISSN 1406-443X

ISBN 978-9949-03-219-8 (trükkis)

ISBN 978-9949-03-220-4 (pdf)

Autoriõigus: Holger Rajavee, 2019

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee

SISUKORD

SISSEJUHATUS	7
Geeniuse mõiste ja sõna “geenius” etümoloogia	8
Geeniuse idee ja kunstnik	11
Historiograafia ja uurimisseis	15
Uurimise märk ja -küsimused	19
Uurimistöö meetod ja allikad	20
Struktuur	22
1. EELLUGU ehk MOODSA KUNSTNIK-GEENIUSE IDEE	
KUJUNEMISE EMBRÜONAALNE FAAS	24
1.1. Roland Freart de Chambray – maalikunstniku kaitseks	24
1.2. Bellori – maalikunstnik Platoni ja Aristotelese vahel	28
1.3. Du Fresnoy – taltsutatud geenius	38
1.4. Roger de Piles – graatsiline maalikunstnik-geenius	40
1.5. John Locke’i “esteetika”	44
1.6. Cambridge’i platonistid	45
2. PRANTSUSE JA BRITI KUNSTNIK-GEENIUSE IDEE	
ARENG 18. SAJANDIL	49
2.1. Moodsa kunstnik-geeniuse Prantsuse narratiiv	49
2.1.1. Jean Baptiste Du Bos’ psühho-füsioloogiline geenius	49
2.1.2. Charles Batteux’ innustatud geenius	58
2.1.3. Abbe de Condillac ja piiritu geenius	62
2.1.4. Jean le Rond d’Alembert näival loov geenius	64
2.1.5. Voltaire kujutlusvõimest ja geniusest	65
2.1.6. Jean-François de Saint-Lamberti subliimselt graatsiline kunstnik	67
2.1.7. Denis Diderot’ hullunud geenius	69
2.2. Moodsa kunstnik-geeniuse Briti narratiiv	74
2.2.1. Lord Shaftesbury uusplatonistlik geenius	75
2.2.2. Joseph Addison ja “loomuliku geniuse” sünd	89
2.2.3. Ülevus Briti esteetikas pärast Addisoni	99
2.2.4. Edward Youngi taim-geenius	101
2.2.5. Alexander Gerardi tasakaalustatud geenius	109
2.3. Ülev ja hullunud – Briti ja Prantsuse kunstnik-geeniuse võrdlus	117
3. 18. SAJANDI KUNSTNIK-GEENIUSE IDEE PEEGELDUSED	
TÄNAPÄEVA ESTEETIKAS, KUNSTITEOORIAS JA	
-FILOSOFIAS	126
3.1. <i>Pro et contra</i> geenius	127
3.1.1. Kristlikku vaimu kandev geenius	128
3.1.2. Geenius kui sekulaarne ülisubjekt	129
3.1.3. Vasakideoloogia geniuse vastu	130

3.2. Avangardid – paradoksaalsed kunstnik-geeniuse narratiivi kandjad.....	132
3.3. “Hullunud geeniuse” tagasitulek	135
3.4. Uuskantiaanlik kunstnik-geenius	136
3.5. Geenius ja naisgeenius.....	137
3.6. <i>CODA</i>	138
KOKKUVÕTE	139
KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS	143
SUMMARY	155
ELULOOKIRJELDUS	162
CURRICULUM VITAE	163

SISSEJUHATUS

“Ta on geenius!” – see on väljend, mida ikka ja taas kuuleme ja loeme. Olles kujunenud küllalt trafaretseks sedastuseks, sisaldab see otsekui endast mõistetavalt midagi sellist, millega võib ühe või teise isiku kohta käiva hinnangu ammendatuks lugeda. Tänapäevane infotarbija on geenius sõnaga harjunud, omistamata selle sisule erilist tähendust. Ometi võiks ja peaks see olema arutluse alguspunktiks. Ainuüksi mainekas Websteri sõnaraamatus leiame märksõnale “geenius” seitse erinevat seletust: alates ajaloolisest tähendusest lõpetades geenius kui isikuga, kes omab “erakordset ülemvõimu vaimuomadustes”.¹

Geeniuse ideed kui kultuurilist ideaali, milles leiab kehastust kujutlusvõime, uuenduslikkus ning loomisvõimelisus, peetakse Lääne tsivilisatsioonile ainuomaseks nähtuseks.² Filosoofilises plaanis peegeldub geenius uurimises ambitsioon mõista üksikisikut, tema võimete piire, tema positsiooni kunstide süsteemis, kus eksisteerivad koos nii vaimne kui aineeline, nii mõistus kui tunded.

17.–18. sajand on kunstiajaloo ja -teoorias paradigmaatiliste muutuste ajajärk, mil hinnatakse ümber paljud kunstiga seotud põhimõtted ja võetakse kasutusele mõiste “kaunid kunstid”, eesmärgiga eristada maalikunsti, skulptuuri, arhitektuuri, muusikat ning luulekunsti, aga ka teatri- ja tantsukunsti selgelt tarbekunstiliikidest (alates keraamikast lõpetades sadulsepa tööga).³ Selline jaotus saab uue kunstinägemise aluseks ning kehtib teatavate reservatsioonidega tänapäevani. Oluline roll neis muutustes on kahel faktoril: esiteks esteetika kui täiesti uue teadusharu teke, mille raames hinnatakse ümber kunstiteose, kui iseseisva kunstitõe kandja funktsioon, mis on kogetav ning hinnatav tunde-elementide kaudu; teiseks oluliseks uuenduseks on siinkirjutaja hinnangul kunstniku loovaks isikuks tunnistamine. See saab võimalikuks tänu moodsa⁴ kunstnik-geeniuse kontseptidele, mis ajaliselt eelneb esteetika tekkele ja kujuneb edaspidi viimase lahutamatuks osaks, säilitades siiski iseseisva arenguliini.

Nimetatud muutused, mis puudutavad kunstniku, eriti maalikunstniku isiku ümberhindamist, on tänapäevastes kunstiajaloolistes ja -teoreetilistes käsitlustes leidnud pigem marginaalset käsitlemist, keskendudes peamiselt esteetikale kui uuele tähtsemale valdkonnale ning jättes tagaplaanile esteetika uurimisobjekti ehk kunstiteose ja selle valmistaja.⁵ Selline suhtumine võib paljuski olla seotud

¹ Webster's New International Dictionary of the English Language (Springfield, MA: G.& C. Merriam Co., 1933), 901.

² Darrin M. McMahon. *Divine Fury. History of Genius* (New York: Basic Books, 2013), 5.

³ Vt Władysław Tatarkiewicz. *A History of Six Ideas* (Martinus Nijhoff, The Hague, Boston, London: Polish Scientific Publishers Warszawa, 1980), 15–23.

⁴ “Moodne” (ingl *modern*) on antud teema kontekstis siinkirjutaja määratlus, mis märgib kunstiteoorias hetke, kui geenius hakkas tähistama inimest/kunstnikku ennast. Siin võib näha seost nii moodsa ajastu (ee uusaeg, ingl *Modern Age*) kui ka uue, moodsa inimese (ingl *modern man*) kujunemisega (vt nt McMahon 2013, 69).

⁵ Vt nt Paul Oskar Kristelleri kokkuvõtlikke käsitlusi: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I.* – *Journal of the History of Ideas.* Vol. 12. No. 4

asjaoluga, et geenius on tänapäevases kõnepruugis omandanud kas väga laiailvalguva tähenduse, millega võib iseloomustada isikuid alates imelapsest andeka sportlaseni, või vaadeldakse seda kui endisaegset ja minevikku kuuluvat fenomeni (Horatiuse geenius, Leonardo geenius jne). Jacques Derrida sõnul “sunnib kõik, mis puudutab sõna “geenius” kasutamise vähematki õigusjärgsust, meid loobuma kogu senisest teadmisest. Nimisõna “geenius” paneb meid värisema”.⁶

Ometi kui süveneda geeniuse mõistet puudutavatesse kirjutistesse, mis pärinevad 17.–18. sajandist, saab selgeks, et see sõna kätkeb eneses palju enamat kui ülemütologiseeritud või otseselt hoomamatu nähtuse markeerimine. Elementide kogum, mis on kunstnik-geeniuse olemasolu eelduseks, sisaldab leiutusslikkust, innustatust, inspiratsiooni, kujutlusvõimet, uudsust, originaalsust, loomisvõimet – kõike seda, milleta ei ole võimalik ette kujutada ka tänapäevast kunstnikku. Seega on üheks võimaluseks just geeniuse kaudu defineerida nii 17.–18. sajandi kui ka nüüdisaegset idiosünkraatilist kunstiteose autorit kui reaalselt olemasolevat isikut, kui unikaalset fenomeni. See on ka käesoleva töö üheks peamiseks ideeliiniks.

Huvi geeniuse idee vastu on 20. sajandi viimastest kümnenditest alates läbi elamas omamoodi renessansi, nagu nähtub ka allpool toodud historiograafia ülevaatest, ning antud uurimistöö soovib pakkuda omapoolse panuse selle (taas)avastamist ja põhjalikumat analüüsi vääriva nähtuse uurimisse.

Geeniuse mõiste ja sõna “geenius” etümoloogia

Geeniuse sõna tuleneb ladinakeelsest verbitüvest *gigno, genui* – sünnitama, ilmale tooma⁷ – ja see võetakse Vana-Rooma kultuuriruumi üle Kreeka mütooloogilises ja filosoofilises pärandis eksisteerinud *daimōn*’i vastena. Hesiodose teoses *Jumalate põlvnemine* (*Theogonia*) esineb see jumaluse tähenduses⁸, kes on vahendajaks jumalate ja inimeste vahel. Homerose *Iliases* esineb *daimōn* alati ainsuses kui abstraktne, täpselt määratlematu jumalust või saatust tähistav mõiste.⁹ Platoni dialoogides on see tõlgendatav kui keegi või miski, mis asub jumalate ja inimese vahel (näiteks Sokratese *daimonion*), ja mõjutab ning juhatab oma saadetavat isikut.¹⁰ Keskaja ja renessansi traditsiooni läbivateks tegelaskujudeks on kaitseinglid ja demonid – hea ja halva geeniuse võrdkujud –, kes

(Oct., 1951), 496–527; *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics* (II). – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 13. No. 1 (Jan., 1952), 17–46.

⁶ Derrida suulist arvamust on tsiteeritud: *Genealogies of Genius*. Eds. Joyce E. Chaplin, Darrin M. McMahon (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 1.

⁷ Paul W. Bruno. Kant’s Concept of Genius. Its Origin and Function in the Third Critique (Continuum International Publishing Group, 2010), 9.

⁸ Hesiodos. *Theogonia*. 991.

⁹ Sel teemal: F. A. Wilford. ΔΑΙΜΩΝ in Homer. – *Numen*. Vol. 12. Fasc. 3 (Sep., 1965), 217–232.

¹⁰ Vt: Sokratese apoloogia, 31d; *Pidusöök*, 202d; *Phaidros*, 242b.

omavad võtmetähtsust inimese saatuse kujundamisel.¹¹ 17. ja eelkõige 18. sajand on kunstiteoorias ajajärk, mis muudab (toetudes oma argumentides antiigitraditsioonile) seni kehtinud tõekspidamisi geeniusel. Siis hakates käsitlema teda kui eneseküllast subjekti, formeerides kahe sajandi vältel (ideaal)kuvandi moodsast geeniusel.

Üldistatult öelduna võib geenius esineda peamiselt neljas tähenduses: (1) inimest saatva/juhtiva/kaitsva vaimuna, kes võib esineda nii hea (*genius bonus*) kui ka halva/kurja geeniusena (*genius malus*), vastavalt ingli või deemonina kristlikust kontekstist lähtuvalt; (2) saatjana, kes kaitseb perekonda (*genius familiae*), kodu/maja (*genius domus*), rahvust või riiki (näiteks *genius populi Romani*), või esineb saatva kohavaimuna (*genius loci*); (3) inimese omandatud kalduvuse või võimena (*ingenium*); (4) sünnipärase intellektuaalse jõuna (*genius*).¹² Käesolev uurimistöö vaatleb terminit kahe viimase tähenduse kontekstis, keskendudes kitsamalt kunstnikuga seonduvale problemaatikale. Lisaks mõiste arengule uuritakse selle nähtuse idee arengut, mistõttu osutus vajalikuks tekitada neljandale tähendusele täiendav alajaotus. Nimelt võib idee sünnipärasest intellektuaalsest jõust esineda samuti kolmes tähenduses: (1) tähendades inimest ennast; (2) inimesele sünnipäraselt antud, mingil elualal vajalikku erilist annete kogumit, millest subjekt on ise täiel määral teadlik; (3) inimest, kes on jumaliku inspiratsiooni vahendaja, olles sellest haaratud vaid ajuti, loomeprotsessi hetkel. Viimased kaks on iseloomulikuks eristajaks Briti ja Prantsuse geeniusel versioonide puhul, nagu on kavas töös näidata edaspidi.

Tänapäevases kultuuriruumis kasutatakse geeniusel mõistet kui igapäevast ja iseenesestmõistetavat, tähistades selle kaudu midagi sellist, mis on seotud erakordse loova originaalsusega. Kuid refereerides Ann Jeffersoni, on “geeniust” kummaliselt keeruline defineerida ja veelgi kummalisemal kombel puudub võimalus rakendada seda üheselt kui kontseпти.¹³ “Geenius” on idee, mis kannab eneses imetlust erakordsete inimvõimete suhtes.

Et mõista paremini selle mõiste tähendust, tuleks vaadelda paralleelselt kahte erialdiseisvat sõna – *genius* (alguses tähenduses inimese kõrvalseisev saatja) ja *ingenium* (inimesel olemasolev sisemine oskus või anne).¹⁴ 17. sajandi teisel poolel ning 18. sajandi vältel, mis on ühtlasi moodsa geeniusel idee tekkeajaks ning mil geenius hakkab tähistama subjekti ennast, satuvad *ingenium* ja *genius* korra ühte terviklikku sümbioosi. Kuigi juba 18. sajandi esimestel kümnenditel lahutatakse geeniusel mõiste taas talendiks ehk “õpetatud geeniusel” ja “loomulikuks geeniusel”, on tõsiasi, et *genius* “laenab” mitmeid omadusi *ingenium*’ilt, hakates tähistama erakordset loovat isikut. Geenius omistab nüüd

¹¹ Jane Chance Nitzsche. *The Genius Figure in Antiquity and Middle Ages* (London: Columbia University Press, 1975), 42.

¹² Toetun siin Paul W. Bruno poolt toodud jaotusele (vt Bruno 2010, 13).

¹³ Ann Jefferson. *Genius in France. An Idea and its Uses* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015), 1.

¹⁴ Oxford Latin Dictionary (Oxford University Press, 1968), 905–906.

enesele andeka isiku käest viimase omandatud oskuste või väärtuste kogumi tervikuna, muutes loomevõime sünnipäraseks ja loomuomaseks elemendiks. Samal ajal ei kao aga käibelt sõna “geenius” kasutus endisaegse saatevaimu tähenduses. Nii võime 18. sajandil kohata veel ikka “Voltaire’i juhtivat geeniusi”¹⁵, “Shakespeare’i geeniusi”¹⁶ jne. Veelgi enam, genius omab sõna-sugulust araabia mütoloogilise džinniga, samuti võimega omada insenerioskusi (pr *ingénieur*, it *ingenerio* ja ingl *engineer*).¹⁷

Geenius, eriti oma moodsas tähenduses, on alati unikaalne fenomen. Kui varasem, antiigist pärinev saatja/kaitsja oli olemas kõikidel inimestel, siis geeniusi “isikustamise” läbi väheneb nende hulk harvaesinevateks üksiknähtudeks. Genius ei saa olla n-ö taastoodetav/õpitav või pärilik. Rääkides geeniusi meelelaadist, siis on ta juba antiigist alates melanhoolne.¹⁸ Lääne kultuuriloost on raske leida “õnnelikku geeniusi”. Sooliselt tähistab genius kuni 20. sajandi teise pooleni meessoost isikut. Sõna “geenius” kasutatakse enamasti kas teises või kolmandas isikus. Kasutatuna koos mina-vormiga omab see pigem megalomaanilist varjundit.

Väitekirjas jälgitavate sajandite vältel omandab geeniusi idee tänu erinevatele elementide lisandumisele (kujutlusvõime, leiutuslikkus, innustus jne) sellise tähenduse, et 18. sajandi lõpuks võib rääkida geeniusist kui eelkõige kunstidega tegelevast isikust.¹⁹

Selline kuvand domineerib siinkirjutaja arvates kuni 19. sajandi lõpukümneniteni, mil geeniusi rolli asutakse ühelt poolt positiivses suunas üle võimendama, omistades talle sekulaarse pühaku või prohveti või üliinimese oreool. Teisalt muutub ta nimetatud üleromantiseeritud võimenduse tõttu terava kriitika objektiks kui elitaarne igand ja ohtlik usukultuslik nähtus. 20. sajandi vältel avaldab end idee geeniusist kui loovast, tihti oma eriala tipus tegutsevast

¹⁵ Nt allegooriline koloreeritud gravüür “Geenius juhib Voltaire’i ja Rousseaud kuulsuse ja surematuse templisse” (*Le Génie de VOLTAIRE et de ROUSSEAU Conduisit ces écrivains Célèbres au temple de la gloire & d’Immortalité*), autor teadmata. 1792. Paris, Bibliothèque Nationale.

¹⁶ Alexander Gerard. *An Essay on Taste* (London: For Millar, Cincade, Bell, 1759), 143.

¹⁷ McMahon 2013, 73.

¹⁸ Sõna “melahnoolia” tuleneb kreeka keelest (*melan* + *chole* – must sapp, lad *arta bilis*) ja on antiikajastu meditsiinis üheks inimese neljast olulisest kehavedelikust (lisaks sellele veel veri, flegma e lima ja kollane sapp), mis määrab ära inimese meelelaadi ja on ka üheks võimalikuks hulluse põhjustajaks. “Musta sappi” käsitlevad oma teostes näiteks Hippokrates ja Galenus. Vt: Hippocrates. Vol. 4. Transl. W. H. S. Jones (London: William Heinemann Ltd, 1959); Galen. *On the Natural Faculties*. Transl. Arthur John Brock (London: William Heinemann, 1966). Sel teemal vt Noel L. Brann. *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance: The Theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution* (Leiden, Boston: Brill Academic Publishers, 2002).

¹⁹ Sel teemal vt Peter Kivy. *Genius and the Creative Imagination*. – *The Oxford Handbook of British Philosophy in the Eighteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 468–487.

isikust ja seda mõistet kasutatakse teadlaste, poliitikute, sportlaste, kunstnike jt puhul või ka lihtsalt epiteedina, tavafraasina, mis võib kanda eneses väga erinevaid tähendusvarjundeid, tähistades enamasti midagi ainukordset, uudenduslikku ja isikupärast.²⁰

Geeniuse idee ja kunstnik

Kunstnik ja kunstiteos on alati omanud orgaanilist seost. Isikut, kes teostab kunstitunnustega objekti²¹, võib nimetada kunstnikuks. Mis aga eristab objekti (kunstiteost) ja selle valmistajat (kunstnikku) teistest objektidest ning nende valmistajaist? Mis on kunstilise objekti valmistamise eesmärk? On selleks mingisugune kindel rakenduslik väljund või tuleb kunstiteoses näha vaid esteetilise kogemise tarvis valmistatud artefakti? Mida kujutab enesest selle teostaja ehk kunstnik? Millised on kriteeriumid, mis teevad ühest loojast kunstniku? Millised on need loomuomadused, mis teda iseloomustavad? Kas ta omab võimet tunnetada midagi sellist, mida ülejäänutele pole antud, või on tegu õppimise läbi omandatavate oskuste kogumiga? Kõiki neid ja hulgaliselt teisi samalaadseid küsimusi on küsitud sajandeid ning kahtlemata küsitakse ka tulevikus.

Antiikajastu ja ka sellele järgnenud keskaeg tunnevad kunstnikku esmajärjekorras kui kunstnik-käsitöölisi (lad *artifex*), üht paljudest meistritest, kes on samas reas nii pottsepa, sadulsepa kui arstiga.²² Erandina tuleb käsitleda luulekunstnikku – poeti, kelle staatus eristub ülejäänutest ning kes, etteruttavalt öeldes, kujuneb kunstnik-geeniuse fenomeni arenguloos oluliseks suunaandjaks. Maalikunstniku ja kujuri jaoks saab suuremaks läbimurde perioodiks renessansiajastu, kui toimub esimene tuntav nihe kunstnikule omistatava erilise sotsiaalse staatuse suunas, seda eelkõige Itaalias, kergitades teda esile ülejäänud käsitöölisest.²³ See on ajastu, mil kunstiteose valmistajas, kes on võimeline jälgendama ja täiustama tajutavat ainelist loodust, hakatakse nägema enam kui pelgalt ühe eseme teostajat. Käsitöönduslike, puht-tehniliste oskuste rõhutamise kõrval, mis mängivad esmast rolli veel pikka aega, lisab renessansi humanistlik mõte kunstnikule kunstiteose kui vaimse väärtuse valmistamise aspekti, kus

²⁰ Sõna “geenius” etümoloogiast ja semantikast on väitekirja autoril ilmunas artikkel ajakirjas Keel ja Kirjandus, kus mh vaadeldakse ka selle sõna kasutust eesti keele- ja kultuuri-ruumis.

²¹ Kunstitunnuste kindlaksmääramises pole seni üksmeelele jõutud. Heaks näiteks on Władysław Tatarkiewicz poolt välja toodud kuus üldtuntud kunsti definitsiooni, mille puhul autor jõuab seisukohale, et ükski neist ei ole täiel määral pädev (Tatarkiewicz 1980, 27–33).

²² Sel teemal vt Marju Lepajõe. *Techne* mõiste Platonil. – *Techne*. Toim Mart Jaanson, Monika Kaldalu, Janika Päll (Scripta Musicalia, 2002), 28–34.

²³ Sel teemal vt: Anthony Blunt. *Artistic Theory in Italy 1450–1600* (Oxford: Oxford University Press, 1962); Boriss Bernštein. *Visuaalne kujund ja kunstimaailm* (Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009), 305–318.

hinnatavad ei ole ainult täiuslikkusele suunatud tehniline vilumus, vaid sellised omadused, nagu graatsia, harmoonia, eurütmia jne.²⁴ Nimetatud mõisted, mis pärinevad juba Kreeka klassikalisest perioodist, omandavad hilisemal helle- nismi ning Rooma ajastul, niisamuti kui kristlikus kultuuriruumis jumalikule²⁵ viitavad lisatähendused, mis mõistagi kannavad eneses paradig-maatilist muutust kunstnikust kui loovast isikust.

Erwin Panofsky rõhutab renessansiajastu kunstiteooria puhul selle baseeru- mist antiigile, kuigi oma tervikult on see eriomaselt modernne. Erinevalt varase- mast kunsti puudutavast keskaegsest kirjandusest ei vasta Panofsky sõnul renes- sansiajastu kunstiteooria enam küsimusele “kuidas seda teha?”, vaid küsimusele “millised on need võimed ja millised need teadmised, mis võimaldavad kunst- nikul enesekindlalt vastanduda loodusega, kui tal on seda vaja teha?”. Selline suhtumine kunsti hakkab fundamentaalselt eristama renessansiajastut keskajast, asetades nüüd kunstniku kujutlusvõime sisemaailmas asuva objekti otsesuhtesse välise maailmaga. Selle protsessi lõpetab “subjekti” ja “objekti” vahelise distantsi tekitamine, nagu kunstilises praktikas see toimus perspektiivi puhul, mis tekitas vahemaa silma ja asjade maailma vahele – vahemaa, mis samaaegselt esemestab “objekti” ja isikustab “subjekti”.²⁶

Kunstiteose autor hakkab renessansiajastul kerkima geeniuse idee kaudu jumaliku ja maise vahendajaks. Kunstnik kogeb oma “vaimusilma” läbi era- kordset, mis omakorda avaldub realiseerituna kunstiteose näol, pretensiooniga olla võimalikult lähedane kõrgemale vaimsele, s.o jumalikule tõe- le, kuid siiski eristudes sellest, kujutades enesest teistsugust tõde – “kunstitõde”. Sellega alga- tatakse tänini kestav dispuut tõe ja kunstitõe vahekorra- st. Antiigist pärinevad müüt-jutustused Apellesest ja Zeuxisest omandavad nüüd teistsuguse tähenduse. Meisterliku manuaalse maalitehnika kõrvale asetub kõrge vaimne komponent, võimaldades Vasaril oma kuulsate kunstike elulugusid koondavas teoses kasu- tada mitmete kunstnike puhul sõna “jumalik” (*divino*).²⁷ Mõiste “kunst” (*ars*) hakkab tähistama oluliselt kitsamalt mõistetavat nähtust. Maalikunstnik ja poeet

²⁴ Blunt 1962, 48–57.

²⁵ Sõna “jumalik” tuleks vaadelda kunstnik-geeniuse käsitlemise kontekstis kui otsesõnu väljendatud omadust, mitte aga kui kujundlikku epiteeti. Püüdes defineerida erinevaid ele- mente, mis eristavad geeniust teistest kunstnikest, jõuavad kõik antud väitekirjas käsit- letavad 17. ja 18. sajandi autorid oma arutlustes tõdemuseni, et üks või teine element on “jumaliku” päritolu, mis on isikule antud kas (1) geeniuse kui saatva kujuteldava kaaslase poolt, kes on nende võimete ja oskuste otseseks vahendajaks Jumala kui Looja ja isiku vahel (arusaam, mis valitseb 17. sajandil) või (2) tegu on juba sünnipärase omaduste kogumiga, mis on isikule antud Jumala kui Looja poolt, kes on selle isiku ehk geeniuse loonud (kont- septsioon, mis kinnistub 18. sajandil, on aga leitav juba Longinosel antiikajal). Alles seku- lariseerunud 20. sajandil hakatakse sõna “jumalik” kasutama kui epiteeti. Üleromantiseeritud kunstnik-geeniuse kontekstis tähistas see mingit üleloomulikku võimet või jõudu (levinud kasutusviis just 20. sajandi esimestel kümnenditel).

²⁶ Erwin Panofsky. *Idea, A Concept in Art Theory* (New York: Icon Editions, 1968), 50–51.

²⁷ Giorgio Vasari. *Vita del gran Michelagnolo Bvonnarroti* (In Fiorenza: Nella Stamperia de' Giunti, 1568), 717–796.

on üheskoos tõstetud kõrgustesse, kus neid vaadeldakse kui teadusemehi ning isegi kõrgemaist kõrgeima eriala esindajaid – filosoofe, vaatamata sellele, et oma sotsiaalselt staatusest kuulub (maali)kunstnik kestvalt *artifex*’ide ehk käsitöölise hulka.

Oluliseks nihkeks maalikunstniku staatuse arenguloos on kunstiakadeemiate teke, esmalt Itaalias Firenzes 1563. aastal ning kümmekond aastat hiljem Roomas. Nende eeskujul luuakse akadeemia 1648. aastal Pariisi. Londonisse omakorda sajand hiljem, 1768. aastal.²⁸ Humanistliku hariduse ideekontekstis tärkava akadeemilise kunstitraditsiooni ambitsiooniks on eristuda seni kehtinud meistritöökoja süsteemist, meistri/õpipoisi suhtest.²⁹ Kunstnikus hakatakse nägema midagi enam kui mehhaaniliste oskuste omajat. Minevikku suunatud ja antiiki elustav klassitsismi doktriin nõuab täiuslikkuse poole pürgivalt kunstnikult lisaks tehnilisele vilumusele ka laiapõhjalist õpetatust, ajaloo ja kirjan-duse tundmist, toetumist antiikajastule kui algeeskujule.

Pietro Bellori kõne (1664)³⁰ räägib meile absoluutse ilu ideest juhinduvast kunstnikust, kelle loodud teos peab peegeldama mitte enam ainelist, vaid idee kaudu väljenduvat täiuslikku, ideaalset loodust. Kosmopoliitne akadeemiline atmosfäär asub looma uut tüüpi kuvandit kunstnik-filosoofist kui unikaalset annet omavast haritud isikust, kujunedes esimeseks algtõukeks moodsa kunstnik-geeniuse idee arenguloos, omades kaalukat rolli ka siis, mil talle hakkab opo-neerima tärkav romantismi sensualism.

17. sajandi teist poolt võiks nimetada moodsa kunstnik-geeniuse kujunemis-ajaks ehk tinglikult väljendudes “embrüonaalseks” staadiumiks, mil pannakse teoreetiline alus ideaalset ilutäiust taotlevale kunstnikule. Ühelt poolt seab aka-demismist lähtuv rangelt ratsionaalne reeglistik³¹ kunstnikule kindlapiirilise tegutsemisraamistiku, kuid teisalt püüab mõistusekeskne doktriin detailsemalt aru saada kunstnikust kui subjektist, tema tegutsemismehhanismidest ja ajen-ditest. Soov võimalikult täpselt defineerida kunstniku tegevust loob vajaduse lahti seletada mitmeid elemente, nagu näiteks kujutlusvõime, innustatus, leiutus-likkus jne. Teisisõnu – teoreetiline mõte asub uurima autorit kui eneseküllast ja

²⁸ Academy of Art. – Britannica. <https://www.britannica.com/art/academy-of-art> (vaadatud 16.09.2019).

²⁹ Dries Lyna. *Harbouring Urban Creativity. Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*. Eds. Bert De Munck, Karel Davids (Ashgate Publishing Limited, 2014), 298.

³⁰ Trükis: Pietro Bellori. *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori* (Roma, 1672), 3–13.

³¹ Kunstiakadeemiate poolt kunstnikele kehtestatud reeglistiku puhul võib näha seost sel ajajärgul kehtivate arusaamadega loodusseadustest ja matemaatikast, kitsamalt geomeetriast. Peamiseks, kõige esmaseks reegliks oli looduse (sh inimese) kujutamine täiustatud, idealiseeritud jälgendamise kaudu. Täiustatuse tagas tuntud meistrite teoste tundmaõppimine ning antiigist pärineva iluideaali järgimine. Akadeemiliste reeglite temaatika kajastub käesolevas töös üksikasjalikumalt mitmete autorite teoste analüüsimisel (De Chambray, De Piles, Batteux jt).

unikaalset isikut kõigis tema väljendusvormides, mille kõrgeimaks ja täiuslikumaks ilminguks saab kunstnik-geenius, eristudes selgepiirilisel tavalisest kunstnik-käsitöolisest. Sellest perioodist alates võib kõneleda omaette nähtuse – geenius-õpetuse tekkest, mida antud väitekirjas käsitletakse kui autonoomset suunda kunstiteoorias. Olles oma tekkelt varasem, eksisteerib see õpetus paralleelselt alles tähtsava esteetika distsipliiniga, kuigi nad ei ole alati vahetult seotud.

17. sajandi lõpuks on kujunenud idee annet ja geniust omavast kunstnikust, anne ja genius on seejuures mõistetavad kui sünonüümid ning genius ei tähistata veel inimest ennast. Lisaks sellele on tekkimas kaks teineteisest eristuvad geeniusetraditsiooni – Suurbritannias ja Prantsusmaal. Mõlemad, omades küll sarnast akadeemilis-klassitsistlikku lähtekohta, on sajandivahetuseks leidnud iseseisva arengusuuna.

18. sajandi esimesel poolel toimuvad olulised arengud ja muutused Euroopa kunstiteoorias ja -filosoofias, mis muudavad ka kunstniku positsiooni. Selle protsessi üheks määravaks mõjutajaks kujuneb geenius-õpetuse muutumine. Genius omandab nüüd uue tähenduse, muutudes inimese imaginaarsest saatjast tema sünnipäraseks omaduseks, isikuks eneseks, ning veelgi enam – käsitletava ajajärgu lõpuks saab juba rääkida geenius-õpetusest kui vahetult ja ainult loova kunstnikuga seonduvast mõistest. Need muutused baseeruvad aga suurel määral varasemal perioodil ja mistõttu pole põhjust rääkida hüppelisest protsessist, vaid pigem evolutsioonilisest arengust, mis kujundab perioodi lõpuks järk-järgult välja kontseptsiooni moodsast kunstnik-geeniusest. Tuleb nõustuda Benedetto Crocega, kes nimetab 18. sajandi esteetikakirjutajate töid “vastandlike ideede virvarriks”.³² Teoreetikud alles püüavad leida n-ö retsepti geenius-õpetuse mõistmiseks, tehes seda ilmselt eneselegi teadvustamata, vasturääkival viisil. Herbert Dieckmanni hinnangul on selle protsessi ühe liikumapanevaks jõuks 18. sajandi alguses tundelisuse rõhutamine kaudu esile kerkinud vastuseis senisele kunstiteoorias eksisteerinud autoritaarsele ratsionaalsuse-kesksusele. Kunstiteost ei hinnata enam traditsioonilistele normidele ja seadustele vastavuses olevana, vaid lähtuvalt eelkõige selle teose naudingut pakkuvast küljest. Seda naudingut aga ei põhjusta enam mitte teose rangelt kindlaks määratud ratsionaalne struktuur ja intellektuaalne lihtsus, vaid kujutlusvõime ja emotsiooni vaba väljendus.³³ Tundeelemendid omandavad varasemaga võrreldes suurema kaalu. Geenius-õpetus, olles samastanud geenius-õpetuse loova isikuga, keskendub nüüd tema psühhofüüsilistele omadustele uurimisele ja lahtimõtestamisele. Nii Briti³⁴ kui Prantsuse geenius-õpetused teevad seda erineval moel.

³² Benedetto Croce. Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika. Teooria ja ajalugu. Tlk Janika Sild (Ilmamaa, 1998), 304.

³³ Herbert Dieckmann. Diderot's Conception of Genius. – Journal of the History of Ideas. Vol. 2. No. 2 (Apr., 1941), 154.

³⁴ Siin ja edaspidi kasutan määratlust “Briti”, lähtudes anglo-ameerika kunstiteooria ja filosoofia ajaloo käsitlemisel kasutatavast terminist *British Enlightenment*, *British Aesthetics* jne.

Historiograafia ja uurimisseis

17. ja eriti 18. sajandile keskenduvate kultuuri-, kunsti-, esteetika- ja filosoofia-alaste käsitluste valim on küllalt lai. Tegu on muutusterohke ajajärguga, mil toimub paljude senikehtinud maailmavaatelist arusaamade ümberhindamine baroki lopsaka ilukülluse, valgustusajastu ratsionalismi ja sellele järgnenud romantismiajastu tundekeskses vaimus. Vahetult puudutavad need muutused kauneid kunste ning kunstniku isikuga seonduvat probleemideringi, mille juures on oluline osa täita ka sellisel nähtusel nagu seda on geenius. Üleminekuaeg, mil Lääne kultuur astub moodsasse ajajärku, annab võimaluse väga erinevateks teematölgendusteks. Historiograafia ülevaate koostamisel olen silmas pidanud kitsalt antud väitekirja teemaga seotud kunsti- ja kultuuriloolisi, filosoofia- ja esteetikaalaseid kirjutisi, mis on kas otseselt või kaudselt seotud kunstnik-geeniuse arengulooga.

Väitekirjas käsitletava perioodi interpretatsiooni tervikuna on oluliselt mõjutanud Erwin Panofsky kunstiteoreetilised ja filosoofilised seisukohad ja tema teos *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924).³⁵ Panofsky alates juurdub kunstiteoorias n-ö aristotellik arengukontseptsioon. Nimelt käsitleb autor oma teoses Pietro Bellori *discorso*'t kui murdepunkti, kus senine uusplatonistlik kunstinägemine, mille keskseks ideeks oli aprioorne ilu-idee, pöördub tagasi Aristotelese õpetusest pärineva looduse täiustatud jäljendamise poole, seega aposterioorse, kogemuslikkusest lähtuva ilu-idee juurde. Laiemas plaanis tähendab see Panofsky järgi samm-sammulist eemaldumist iga-sugusest irratsionaalsest elemendist, sh jumaliku kohalolust kunstiloomes, mis omakorda loob soodsa pinnase eneseküllase kunstnik-geeniuse kuvandi tekkeks materialistlikust maailmavaatelisusest lähtuvalt. Panofsky käsitlust arendab edasi Rensselaer W. Lee, kes kahandab oma teoses *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*³⁶ platonistliku ja uusplatonistliku filosoofia mõju praktiliselt olematuks. Oskar Kristelleri ajalooline ülevaade kaunite kunstide kujunemisest moodsa ajastu kontekstis³⁷ jätkab eelkirjeldatud liini, tema töös prevaleerib kunstiteoreetiline- ja sotsiaalajalooline element.

Kuigi eelkirjeldatud suund on kunstiteoorias tänini domineeriv, on selle kõrval alati eksisteerinud platonismist ja uusplatonismist lähtuv käsitlusviis. Siin võiks välja tuua sellised autorid, nagu Louis I. Bredvold, Samuel Holt Monk, D. W. Odell, Ernst Cassirer jt, kes näevad seoses jumalikkusega ainuvõimalust originaalse, loova isiku ehk kunstnik-geeniuse olemasoluks,

³⁵ Väitekirjas on kasutatud selle 1934. aastal ilmunud teose hilisemat, ingliskeelset tõlget: Panofsky 1968.

³⁶ Rensselaer W. Lee. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. – *The Art Bulletin*. Vol. 22. No. 4 (Dec., 1940), 196–296.

³⁷ Kristeller (I) 1951, 496–527; Kristeller (II) 1952, 17–46.

vastanduvalt aristotellikule reeglitest rippuvale ainelise looduse jälgendamisele, mis laiemas plaanis kultiveerib standardiseeritust ja ühtlustatust.³⁸

Tähelepanuväärne on asjaolu, et 20. sajandi lõpus ning käesoleva sajandi esimesel kümnendil kohtame me järjest enam kunstikäsitusi (neile on viidatud edaspidi), mis hakkavad taas esile tõstma platonistliku idee ja metafüüsilise elemendi olulisust. Ka siinses uurimuses soovitakse näidata platonismi ja uusplatonismi kui peamist ja määravaimat maailmavaatelist faktorit kunstnik-geeniuse fenomeni tekke- ja kujunemisloos.

Eraldiseisva teemaderingi moodustavad geniuse idee üldkäsitlused. Darrin McMahoni ülevaatlilik teos *Divine Fury. History of Genius*³⁹ annab ülevaate selle nähtuse ajaloost, rõhutades selle olulisust nii esteetika kui ka kunsti- ja kirjandusajaloos ning näidates geniuse mõiste kestvat tähtsust tänapäevani. Ann Jefferson oma teoses *Genius in France. An Idea and its Uses*⁴⁰ käsitleb ajaloolises läbilõikes geniuse idee ilminguid Prantsusmaal. Nii McMahoni kui Jeffersoni geniuse-monograafiad on olnud siinkirjutajale oluliseks abiks eelkõige moodsa geniuse idee arengunarratiivi koostamisel, kuid käesolev töö keskendub kitsamalt kunstnik-geeniust puudutavatele küsimustele ja see teema leiab kahes ülalnimetatud teoses marginaalsemat käsitlemist. Ken Frieden oma teoses *Genius and Monologue*, käsitleb “sisekõnet” (toetudes enam kirjandusliku geniuse näitele) kui olulist elementi subjektiivse looja inspiratsiooni allikana. Samuti esitab autor nimetatud kontekstis põhjaliku ajaloolise ülevaate geniuse mõiste arenemisest antiikajast kuni tänapäevani.⁴¹ Paljutsiteeritud teoseks on tänini Otto Kurzi ja Ernst Krisi 1934. aastal ilmunud *Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch*,⁴² mis vaatleb kunstnikku kui sotsioloogilist fenomeni, tema psühholoogilist arengut ning müüte, mis käivad kaasas kunstniku isikuga. Penelope Murray poolt koostatud erinevate autorite esseed kogumiku *Genius. The History of an Idea* eesmärgiks on avada kunstnik-geeniuse narratiivi kõige erinevamate lähtepunktidest.⁴³

³⁸ Vt Louis I. Bredvold. The Tendency Toward Platonism in Neo-Classical Esthetics. – English Literary History. Vol. 1. No. 2 (Sep., 1934), 91–119; Samuel Holt Monk. The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-century England (Modern Language Association of America, 1935); Samuel Holt Monk. A Grace Beyond the Reach of Art. – Journal of the History of Ideas. Vol. 5. No. 2 (Apr., 1944), 131–150; D. W. Odell. The Argument of Young’s “Conjectures on Original Composition”. – Studies in Philology. Vol. 78. No. 1 (Winter, 1981), 87–106; Ernst Cassirer. The Platonic Renaissance in England (Austin: University of Texas Press, 1953).

³⁹ McMahan 2013.

⁴⁰ Jefferson 2015.

⁴¹ Ken Frieden. Genius and Monologue (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

⁴² Väitekirjas on kasutatud teose ingliskeelset tõlget: Ernst Kris, Otto Kurz. Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment (New Haven: Yale University, 1979).

⁴³ Genius. The History of an Idea. Ed. Penelope Murray (Oxford: Basil Blackwell, 1989).

Esteetika ajalugudest nimetaksin esmalt Władysław Tatarkiewicz kolmeosalist teost *History of Aesthetics*, mis käsitleb selle distsipliini arengut kuni 18. sajandini.⁴⁴ Monroe Beardsley esteetika ajalugu, ilmunud 1966. aastal, võib pidada omamoodi traditsioonilise ilu-esteetika taasavastamiseks modernismi ajajärgu kõrgajal.⁴⁵ Mitmed esteetika ajalood, mis toetuvad oma ülesehituses eelkõige sotsiaalsetele protsessidele rajanevatel arengukontseptsioonidel, väldivad või ka minimeerivad geeniusse fenomeniga seonduvat temaatikat.⁴⁶

Paljud monograafiad ja artiklid on pühendatud esteetikadistsipliini üksikelementide valdkonda kuuluvatele mõistetele, nagu kujutlusvõime, subliimsus, graatsia jne analüüsile, puudutades sealhulgas ka loova isiku ehk kunstnik-geeniuse problemaatikat. Oluliselt mõjutab ülevuse temaatikat puudutavaid uurimusi Samuel Holt Monki juba varasemalt viidatud teos *The Sublime*. Hilisematest ülevuse käsitlustest tooksin esile Philip Shaw monograafiat, mis toetub oma seisukohtades Briti ja Saksa traditsiooni näidetele.⁴⁷ Otseselt kunstnik-geeniuse ja tema kuvandi analüüsiga tegelevad nii Paul Guyer kui Peter Kivy.⁴⁸ Paljutsiteeritud autoriks on ka Milton Nahm, kes analüüsib kunstniku kui looja ja loovuse problemaatikat.⁴⁹

⁴⁴ Władysław Tatarkiewicz. *History of Aesthetics*. Ed. D. Petsch (Continuum International Publishing Group, 2005). Vt ka Władysław Tatarkiewicz. *Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics*. To Roman Ingarden. <https://neuroaestheticsnet.files.wordpress.com/2011/06/tatarkiewicz-19631.pdf> (vaadatud 21.06.2018).

⁴⁵ Monroe C. Beardsley. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (London: The University of Alabama Press, 1975).

⁴⁶ Vt Bernard Bosanquet. *History of Aesthetic* (New York: Macmillan, 1904); Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn. *A History of Esthetics* (New York: Macmillan, 1939); Marc Jimenez. *Mis on esteetika?* Tlk Mirjam Lepikult (TLÜ Kirjastus: Tallinn, 2016).

⁴⁷ Philip Shaw. *The Sublime* (New York: Routledge, 2006).

⁴⁸ Paul Guyer. *Exemplary Originality: Genius, Universality, and Individuality*. – *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*. Eds. Berys Gaut, Paisley Livingston (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 116–137; Kivy 2013, 468–487. Samal teemal vt ka: George Becker. *Two Developments in the Rise of the Modern Intellectual*. – *The School Review*. Vol. 87. No. 4 (Aug., 1979), 398–412; D. T. Starnes. *The Figure Genius in the Renaissance*. – *Studies in the Renaissance*. Vol. 11 (1964), 234–244; Rudolf Wittkower. *Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem*. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 22. No. 3 (Jul.–Sep., 1961), 291–302; David Bromwich. *Reflections on the Word Genius*. – *New Literary History*. Vol. 17. No. 1, *Philosophy of Science and Literary Theory* (Autumn, 1985), 141–164; Robert A. Nisbet. *Genius & Milieu*. – *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 126. No. 6 (Dec. 17, 1982), 441–451.

⁴⁹ Milton C. Nahm. *Genius and the Aesthetic Relation of the Arts*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 9. No. 1 (Sep., 1950), 1–12; Milton C. Nahm. *The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator*. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 8. No. 3 (Jun., 1947), 363–372.

Prantsuse kunstnik-geeniuse kontseptsiooni arengut on käsitlenud põhjalikult sellised autorid, nagu Ann Jefferson⁵⁰ Kineret Jaffe⁵¹, Remy G. Saisselin⁵² jt. Käsitleva ajajärgu Briti esteetika üldisest arenguloost kirjutanud autoritest tuleks nimetada (kronoloogilises järjestuses) Walter John Hipple jn⁵³, Jerome Stolnizi⁵⁴ ja Timothy M. Costelloe uurimusi.⁵⁵ Igaüks viimati nimetatud autoritest esitab omapoolse tõlgenduse, süstematiseerides ja grupeerides omal moel Briti traditsiooni olulisi autoreid ja nende seisukohti.

On ilmunud ka uurimusi, mis võrdlevad omavahel erinevate Prantsuse ja Briti üksikautorite kunstiteoreetilisi, -ajaloolisi ja filosoofiaalaseid kirjutisi ning mille puhul on võimalik rääkida võrdlusest, mis aga ei sisalda eneses laiemapõhjalist kahe traditsiooni omavahelist kõrvutust.⁵⁶

Teema uurimisseisuga seonduvat kokkuvõttes joonistuvad välja neli põhijoont:

- (1) Enamik tänapäevaseid 17.–18. sajandit puudutavaid kunstiteoreetilisi uurimusi pööravad suhteliselt vähe tähelepanu kunstniku isikuomaduste käsitlemisele. Enam on vaatluse all esteetika ja kunstiajaloo üldised arengud, vaadelduna läbi erinevate elementide, nagu seda on subliimsus, esteetiline kogemine, kujutlusvõime, leiutuslikkus, maitse jne. Kunstniku olemuslik tahk on jäetud tagaplaanile. Lugesdes aga 17. ja 18. sajandi autorite käsitlusi, näeme, et viimasele on pööratud kaugelt enam tähelepanu kui nimetatud käsitlused lubavad arvata.
- (2) Sagedasti on kunstiajaloo ja -teoorias valdavaks sotsiaalne lähenemiskontseptsioon, mis seab kesksele kohale ühiskondlik-poliitilised mõjutegurid, institutsioonidesisese võimuvõitluse jne, kahandades seeläbi üksikisiku kui fenomeni arenguloolist tähtsust geeniuse idee arengus, samuti ka selle kontseptsiooni sügavamat esteetilis-filosoofilist sisu, mis on selgelt välja loetav uurimistöös kasutatud algallikatest.

⁵⁰ Jefferson 2015.

⁵¹ Kineret S. Jaffe. The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 41. No. 4 (Oct.–Dec., 1980), 579–599.

⁵² Rémy G. Saisselin. Ut Ut Pictura Poesis: DuBos to Diderot. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20. No. 2 (Winter, 1961), 144–156.

⁵³ Walter John Hipple Jn. *The Beautiful, The Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957).

⁵⁴ Jerome Stolnitz. 'Beauty': Some Stages in the History of an Idea. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 22. No. 2 (Apr.–Jun., 1961), 185–204.

⁵⁵ Timothy M. Costelloe. *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

⁵⁶ Vt Gita May. Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity. – *PMLA*. Vol. 75. No. 5 (Dec., 1960), 527–539; Ray McDermott. Materials for a Confrontation with Genius as a Personal Identity. – *Ethos*. Vol. 32. No. 2 (Jun., 2004), 278–288.

- (3) Peaaegu puuduvad käsitlused, mis võrdleksid omavahel kahte traditsiooni – Briti ja Prantsuse oma, v.a üksikautorite omavahelised võrdlused. Kumbagi traditsiooni vaadeldakse sõltuvalt käsitلةja positsioonist pigem eraldiseisvana, mainides vaid teise kui väheolulise olemasolu.
- (4) Lõviosa tänapäevaseid käsitlusi soovib näha moodsa kunstnik-geeniuse idee arengulugu kui järkjärgulist kaugenemist religioossest maailmanägemisest, jättes tähelepanuta asjaolu, et nimelt jumalik antus on originaalse autori kontseptsiooni peamiseks sisuks. “Jumala surma” teema, mis kerkib esile 19. sajandi lõpus, näiteks Friedrich Wilhelm Nietzsche loomingus⁵⁷, nihestab vaieldamatult selleks ajaks kujunenud kunstnik-geeniuse kontseptsiooni, transformeerides kunstniku “loovaks” ja “intellektuaalseks” subjektiks, kuid säilitades temas omadusena selle *je ne sais quoi*⁵⁸, milles on eksimatult võimalik ära tunda metafüüsilist elementi, mis sisaldus kunstnik-geeniuse idees juba 18. sajandil.

Mitmed viimasel ajal ilmunud teadusartiklid (Guyer, Kivy) ning monograafiad (Jefferson, McMahon), annavad alust oletada, et huvi geniuse idee vastu on taas tõusuteel.

Uurimiseesmärk ja -küsimused

Käesoleva väitekirja eesmärgiks on vaadelda ja analüüsida neid kunstiajaloolisi, -teoreetilisi ja -filosoofilisi protsesse, mille käigus “sünnib” idee moodast kunstnik-geeniusest. Tegu on siinkirjutajale teadaolevalt esimese uurimusega, mis käsitleb sellise idee, nagu seda on “maalikunstnik-geenius”, väljakujunemist läbi Briti ja Prantsuse geniuse-õpetuste 17. sajandi teisest poolest kuni 18. sajandi keskpaigani. Läbi kunstnik-geeniuse idee arengu näidatakse eneseküllase autori mõiste kujunemislugu – seda, kuidas hakkab erinevate kunstiteoreetiliste ja -filosoofiliste mõttearengute kaudu formeeruma idee uut tüüpi kunstnikust ja omandab järk-järgult need tunnused ja elemendid, mis on omased talle ka tänapäeval. Teisisõnu on tegu kunstniku kui fenomeni kujunemisloo ühe olulise ja murrangulise perioodi analüüsiga.

Valitud Briti ja Prantsuse traditsiooni võrdluse eesmärgiks on näidata, kuidas eristuvad teineteisest kaks kunstnik-geeniuse kuvandit 18. sajandi keskpaigaks ning kuidas nende sünteesina kujunevad välja 20. sajandile omased loova autori idee eeldused.

⁵⁷ Friedrich Wilhelm Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft (Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1887), 137.

⁵⁸ Prantsuskeelset väljendit *je ne sais quoi* võiks tõlkida “ma ei tea mis” või ka “väljendamatut miski”. Väljendit võib kohata 18. sajandi Prantsuse ja Briti kunstiteoreetilistes tekstides ja see tähistab mingit seletamatut või kirjeldamatut omadust (Webster 1933, 1160).

Uurimistöös püütakse leida vastuseid järgnevatele küsimustele:

1. Milline on moodsa kunstnik-geeniuse idee tekke- ja kujunemislugu filosoofilises ja kunstiteoreetilises kontekstis toetuvalt uuritava ajajärgu Prantsuse ja Briti allikmaterjalidele?
2. Milline on moodsa geniuse idee kujunemislugu ajaline alguspunkt, võttes eelduseks, et 18. sajandi teisest poolest võib kõneleda juba kui perioodist, mil moodsa kunstnik-geeniuse idee kontseptsioon on väljakujunenud faasis?
3. Millist osa omas antud teema kontekstis kunstniku isiku käsitlemine Prantsuse ja Briti kunstiteoorias ja -filosoofias alates 17. sajandi keskpaigast kuni 18. sajandi esimese pooleni?
4. Kuidas peegelduvad 18. sajandi keskpaigaks väljakujunenud kunstnik-geeniuse ideed 20. sajandi muutunud kunstiteoreetilises paradigmas, kus tooniandvaks on modernismi diskursus?

Käesolevast väitekirjast on Saksa geniuse-käsitlus teadlikult välja jäetud. Põhjuseks on asjaolu, et antud töö on keskendunud moodsa geniuse idee tekke- ja arengu esmastele teooriatele, mille algatajateks on Prantsuse ja Briti autorid. Saksa geniuse-õpetus, mis saab alguse 18. sajandil tärkava romantismi rüpes, toetub oma printsiipides nimelt nendele kahele, eriti Briti käsitlusele ning seega on oma tekkeajalt hilisem. Saksa geniuse käsitluse olulisuses ei ole võimalik kahelda, kuid selle domineerimine jääb 19. sajandisse, olles siis üks idealistliku kunstifilosoofia ja -teooria peateemasid, mis mõjutab ülejäänud Euroopa selliselisulist mõttelaadi. Saksa geniuse-idee tuleb vältimatult kõne alla 20. sajandit käsitlevas peatükis, kus tuleb juttu üleromantiseeritud geniuse kuvandist ja selle kriitikast.

Uurimistöö meetod ja allikad

Uurimistöö valmimise protsessis ja primaarsete allikate lugemise käigus kujunes siinkirjutajal välja veendumus, et kõige sobivamaks mooduseks on käsitleda uuritavat moodsa kunstnik-geeniuse ideed lineaarselt ja evolutsiooniliselt kulgeva loo vormis, kuna geniuse idee näol on tegu protsessiga, mis kujuneb ajas kui iseseisev, sotsiaalsetest ja ideoloogilistest ajaloo aspektidest sõltumatu fenomen – tõsiasi, mida soovin võimalikult selgepiiriliselt ka alljärgneva töö käigus näidata.

Tegu on interdistsiplinaarse, ideeajaloo valdkonda kuuluva uurimusega, mis hõlmab eneses esteetikat, kunstiajalugu, kunstiteooriat, filosoofiat ning samuti keeleteadust. Soovimata haarata endasse kõiki nimetatud ainevaldkondade aspekte, mis olid päevakorral uuritaval ajajärgul, keskendutakse vaid teemadele, mille kaudu saab jälgida paralleelselt kahe idee – geniuse ja kunstniku – arengulugu, seda nii eraldiseisvana kui ühinenuna moodsa geniuse isikus. Aluseks on võetud Arthur Lovejoy ideeajaloo teooria, mis tugineb ühisideede (*unit ideas*) printsiibile. Lovejoy eksisteerivad “ühisideed”, mille moodustavad “kategooriate tüübid, mõtted, mis on seotud kindlate tavakogemuse aspektidega,

kaudsed ja otsesed eeldused, tähtsad valemid ja märksõnad, erilised filosoofilised teoreemid või suuremad hüpoteesid, üldistused või erinevate teaduste metodoloogilised oletused – mis omavad pikaaegset iseseisvat omaeneslikku elulugu ning on leitavad enamikes erinevates inimõtte ja -tunnete valdkondades ning millele inimeste intellektuaalsed või emotsionaalsed reaktsioonid, olgu tegu indiviidide või inimmassiga, on väga mitmekülgsed”.⁵⁹ Hoolimata Lovejoy teooriale osaks saanud kriitikast (nt Quentin Skinneri poolt esitatud kontekstuaalse ideeajaloo printsiip, mis rõhutab selle distsipliini määratlemise puhul kindlapiirilise konteksti olemasolu vajadust⁶⁰), sobib see siinse uurimistöö käsitlusviisiga paremini, kuna ideid ja mõisteid ei tõlgendata mitte nende konkreetses ajaloolises kontekstis, vaid konstrueeritakse dialoogis kaasaegsete ja hilisemate kunstiteoreetiliste, -ajalooliste ja filosoofiliste tekstidega.

Kunstifilosoofilises plaanis asetub töös vaadeldav problemaatika sajandeid kestnud aristotelianismi ja platonismi (ning uusplatonismi) dispuudi konteksti, mis saab alguse juba renessansiajastul.⁶¹ Kahtlemata ei anta alljärgnevalt ammendavat ülevaadet kõigist nimetatud doktriinide tahkudest, mis ületaks suuresti siinse töö mõõtmed, vaid ainult neid, mis puudutavad kitsamalt kunstnik-geeniuse ideed. Vaatamata sellele, et käsitletava ajajärgu teoreetilistes arutlustes võib kohata väga eklektilist ideede virvarri, kus varem nimetatud kaks mõttesuunda võivad omavahel seguneda, teineteist täiendada ja samas ka paradoksaalseid vasturääkivusi moodustada, lähtub siinkirjutaja veendumusest, et kunstnik-geeniuse idee kujunemisloo käivitavaks ja edasikandvaks jõuks on platonismist ja uusplatonismist lähtuvad filosoofilised seisukohad.

Teema käsitus on ülesehitatud kronoloogiliselt, analüüsides kunstnik-geeniuse idee arengut alates 17. sajandi keskelt, mil tekivad esimesed ilmingud mõiste moodsas tähenduses, lõpetades 18. sajandi kolmanda veerandiga, mil moodsa kunstnik-geeniuse idee on väljakujunenud. Töö lõpuosa sisaldab 20. sajandil kujunenud teoreetilisi interpretatsioone kunstnikust, milles kajastuvad varasemal ajajärgul formeerunud kunstnik-geeniuse idee tunnused.

Oluliseks põhimõtteks, mida antud uurimistöö püüab järgida, on töös tsiteeritavate materjalide puhul pöördumine võimalikult algupäraste allikate juurde, st kasutatavad näited pärinevad võimalusel tekstide esmatrükkidest ja on

⁵⁹ [...] *types of categories, thoughts concerning particular aspects of common experience, implicit or explicit presuppositions, sacred formulas and catchwords, specific philosophic theorems, or the larger hypotheses, generalizations or methodological assumptions of various sciences – which have long life-histories of their own, are to be found at work in the most various regions of the history of human thinking and feeling, and upon which the intellectual and effective reactions of men – individuals and masses – have been highly diverse* (Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1948), 9).

⁶⁰ Vt Quentin Skinner. *Meaning and Understanding in the History of Ideas. – History & Theory. Vol. 8* (1969), 5–53.

⁶¹ Sel teemal: Eugenio Garin. *Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance* (Oxford: Basil Blackwell, 1965).

tõlgitud käesoleva töö autori poolt, kui ei ole märgitud teisiti.⁶² See võiks olla üheks põhjenduseks töös ära toodud tsitaatide rohkearvulisusele, sooviga lasta kõneleda autoritel enestel oma ajastule omases väljendusrikkuses ja sõnastuses, milles tõusevad esile mitmed tagasivaates keeruliselt ja sageli vastuoluliselt defineeritavad mõistelised küsimused. Mõneti lähtus siinkirjutaja ka asjaolust, et suurt enamust töös käsitletavate autorite mõtteid ja seisukohti kasutatakse Eesti kunstiteoreetilises kirjanduses esmakordselt.

Primaarseteks allikateks, millele antud uurimistöö toetub, on 17. ja 18. sajandi Prantsuse ja Briti autoritelt pärinevad kunstiteoreetilised, esteetikaalased ja filosoofilised tekstid, mis etendavad olulist rolli kunstnik-geeniuse kuvandi kujundamisel. Igaüks neist autoritest on lisanud idee arengusse mõne olulise elemendi, mis saab määravaks kunstnik-geeniuse tegelaskuju kujunemisel. Prantsuse traditsiooni esindajad, keda kronoloogilises järjestuses käsitletakse, on Roland Freart de Chambray, Charles Alphonse du Fresnoy, Roger de Piles, Jean Baptiste Du Bos, Charles Batteux, Abbe de Condillac, Jean le Rond d'Alembert, François-Marie Arouet de Voltaire, Jean-François de Saint-Lambert ning Denis Diderot. Briti autoriteks on Lord Shaftesbury, Joseph Addison, Jonathan Richardson, Edward Young ning Alexander Gerard. Suunaandvaks autoriks on Pietro Giovanni Bellori, kes ei kuulu otseselt kumbagi nimetatud koolkonda, kuid kelle kõne (*discorso*) kujuneb mõjukaks teguriks mõlema traditsiooni jaoks, fundamenteerides akadeemilis-klassikalised kunstipõhimõtted, mis kannavad eneses samaaegselt ideed uut tüüpi ideaalsest kunstnikust. Lisaks nimetatud autoritele on uurimistöö allikateks ka mitmete oluliste 17. sajandi filosoofide – John Locke'i, Henry More'i, Ralph Cudworthi jt teosed, mis kujundavad ajastu mõttearenguid laiemas plaanis, puudutades kunsti ja esteetika problemaatikat vaid kaudselt. 20. sajandit käsitlevas peatükis kasutatud autorid on valitud põhimõttel, mis peaks kõige paremini kajastama erinevaid geniuse tõlgendusi, seda nii selle nähtuse olemasolu positiivselt tunnistavaid (William Dilthey, Jacques Maritain, Julia Kristeva jt) kui seda kritiseerivaid (Edgar Zilsel, Theodor Adorno, Roland Barthes jt).

Struktuur

Töö on jaotatud kolmeks peatükiks. Neist esimeses analüüsitakse 17. sajandi autoreid, kes seisavad oma mõtteavaldustega moodsa geniuse idee lätete juures. Teine peatükk on pühendatud Prantsuse ja Briti traditsiooni analüüsile, kus kronoloogilises järjestuses on vaatluse all mõlema suuna olulisemate autorite kunstnik-geeniust puudutavad teosed ning analüüsitakse kahe geniuse-õpetuse erinevusi ja sarnasusi – seda, miks on võimalik rääkida kahest erinevast

⁶² Siinkohal soovin tänada Mirjam Lepikulti ja prof Janika Pälli kriitiliste märkuste ja näpunäidete eest tõlkeküsimustes.

geeniuse tüübist – “hullunud ehk meeltest äraolevast geeniusest” Prantsuse variandis ning “ülevast geeniusest” Briti versioonis.

Kolmas peatükk, “18. sajandi geeniuse idee peegeldused tänapäeva esteetikas kunstiteoorias- ja filosoofias”, näitab, kuidas kajastub 18. sajandi keskpaigaks väljakujunenud geeniuse-õpetus 20. sajandi kunstiteoorias ja -filosoofias ja miks on võimalik väitekirja autoril väita, et 18. sajandil kujunenud kunstnik-geeniuse idee on oma olemuselt otseseks eeskujuks 20. sajandi modernistliku kunstniku kuvandile.

1. EELLUGU EHK MOODSA KUNSTNIK-GEENIUSE IDEE KUJUNEMISE EMBRÜONAALNE FAAS

17. sajandil, eriti selle teisel poolel pannakse alus moodsa kunstnik-geeniuse kontseptsiooni tekkimise eeldustele ja lähteprintsipidele, mistõttu olen tinglikult nimetanud seda perioodi siinse teemakäsitluse kontekstis “embrüonaalseks”. See on aeg, kui teoreetikud alles asuvad kompama kaunite kunstide väljendusvõimalusi, tehes seda olukorras, kus senikehtinud kunstnik-käsitöölise kuvand hakkab aegamisi transformeeruma millekski enamaks – kunstiteose ainuõiguslikuks autoriks, kes veel ei pretendeeri olema “loov isik”, kuid kes omab võimet ja õigust kujutada oma teoses ümbritsevat ainelist maailma mitte pelgalt seda jäljendades, vaid esitades seda kui omapoolset, eraldiseisvat kunstitõde. Geenius, kes on veel kunstniku imaginaarseks saatevaimuks, hakkab saama küpseks, et muutuda isikuks eneseks. Suurel määral aitab sellele kaasa samuti alles kujunemisejärgus olev esteetikadistsipliin, mis asub nüüd oma eluõigust nõutama, moodustades geeniuse arengulooga omamoodi teineteist toetava tandemi.

1.1. Roland Freart de Chambray – maalikunstniku kaitseks

Roland Freart de Chambray (1606–1676) on autor, keda võib õigusega pidada Prantsuse (maali)kunstiteooria distsipliini üheks rajajaks. Veelgi enam – ta tutvustab ja kaitseb esimesena Prantsusmaal klassitsismi esteetika teoreetilisi printsiipe, mõjutades oma seisukohtadega mitmeid hilisemaid autoreid. 1662. aastal ilmunud *Idee maalikunsti täiuslikkusest* (*Idee de la perfection de la peinture*) on olnud suure tõenäosusega eeskujuks Bellorile ning mõjutab ka Briti kunstiteoreetilise mõtte arenguid. Teos tõlgitakse inglise keelde John Evelyni poolt juba 1668. aastal.⁶³ Eelpooltoodut arvesse võttes on mõneti üllatav, et Chambray leiab tänapäevastes teoreetilistes käsitlustes nii vähest märkimist, ehkki tema poolt sõnastatud ideid, eriti neid, mis puudutavad geeniust, võiks kindlasti vaadelda kui oma aega ennetavaid.

Toetudes järgnevalt juba nimetatud Chambray käsitlusele, soovin näidata selle autori olulisust moodsa kunstnik-geeniuse idee kujunemisloos. Kohe oma teose alguses määratleb Chambray maalikunsti ja kunstniku positsiooni:

⁶³ Roland Freart, Sieur de Chambray. *An Idea of the Perfection of Painting: Demonstrated From the Principles of Art, and by Examples conformable to the Observations, which Pliny and Quintilian have made upon the most celebrated Pieces of the Antient Painters, Parallel'd with some Works of the most famous Modern Painters, Leonardo da Vinci, Raphael, Julio Romano, and N. Poussin. Written in French By Roland Freart, Sieur de Cambray. Transl. John Evelyn (In the Savoy Printed for Henry Herringman, 1668).*

Ei ole midagi enam andekamat inimeste seas, mille tundmine oleks ülevam, ega täiuslikkust, mida on kõige keerukam saavutada, kui seda on Maalikunst, üllaim näide, millega inimõistus võib kiidelda. Talumatuks solvanguks on, et seda seatakse mehhaaniliste Kunstide hulka, kuna ta rajaneb näitlikul teadusel, lõpmatult selgemal ning mõistuslikumal kui see pedantne filosoofia, mis toodab meile ainult küsimusi ja kahtlusi; seda on nimetatud ka Kahtlemise Kunstiks, steriilseks ja frivoolseks asjaks. Seevastu meie Maalikunst, mis rajaneb *Geomeetria Põhimõtetest*, näitab ühtaegu kahel moel seda, mida ta esindab. On aga vajalik omada kaht head silma, et mõista seda, kuidas õigesti nautida selle ilu: Meele silm on teoste esmane ja peamine kohtunik.⁶⁴

Chambray soovib oma traktaadis esile tõsta maalikunsti kui teaduse ning ka maalikunstniku positsiooni olulisust, võimendades selle olulisust sel määral, et kergitab selle isegi kõrgemale filosoofiast. Siin võib muuhulgas välja lugeda autori otsest umbusku filosoofias valitseva kartesiaanluse kui “kahtlemise kunsti” suhtes. Chambray eesmärgiks on edasi anda nägemust täiuslikust maalikunstist ning seda teostavast ideaalsest kunstnikust, kes piltlikult öeldes kõrguks paljude teiste kunstnike kohal, kes on pelgalt käsitöölised ja omavad vaid mehhaanilisi oskusi. Chambray sõnul on maalikunst “peaaegu tervikuna hingeline”⁶⁵, maalikunstniku kohta aga ütleb ta:

[...] et vormida Maalikunstnikku, ei piisa sellest, et ta oleks õpetatud neis kahes asjas [Perspektiiviõpetus ja Geomeetria] [...] ilma kolme või nelja muu väga haruldase *Omaduseta*, milleni ta jõuab vaid tänu kummalisele Looduse veidrusele. Selle elukutse puhul võib paljude tööliste seas leida alati vaid väga väheseid päris Maalikunstnikke; võib öelda, et nemad [töelised Maalikunstnikud] nagu Luuletajad ei peagi olema Maalikunstnikud, kuna nende geeniused

⁶⁴ *Il n'y a peut-estre rien d'ingenieux entre les hommes, dont la connoissance soit plus sublime, et la perfection plus difficile à atteindre que celle de la Peinture, qui est le plus noble eschantillon, dont l'esprit humain puisse faire monstre. Et c'est un abus insupportable de la ravalier parmi les Arts mechaniques, puis qu'elle est fondée sur une science demonstratiue, beaucoup plus claire et plus raisonnable que cette philosophie pedantesque, qui ne nous produit que des Questions, et des Doutes; aussi l'a on apellée l'Art de Doubter; comme une chose sterile, et friuole: au lieu que nostre Peinture, establie sur les Principes de la Geometrie, fait en mesme temps une double demonstration de ce qu'elle represente. Mais il faut auoir deux fortes d'yeux pour sçauoir joüir veritablement de sa beauté: car l'oeil de l'Entendement est le premier et principal juge de ses Ouvrages* (Roland Freart, Sieur de Chambray. Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de 'Art, et par des Exemples conformes aux Observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus celebres Tableaux des Anciens Peintres, mis en Parallele à quelques Ouvrages de nos meilleurs Peintres Modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Iules Romain, et le Poussin. Par Roland Freart Sieur de Chambray (Au Mans: De l'imprimerie de Iasques Ysambart, 1662), 3–4).

⁶⁵ De Chambray 1662, 6.

on nii sarnased, siis on see on kujunenud kõnekäänuks; et Maal on vaikiv Luule ja Luule kõnelev Maalikunst.⁶⁶

Kasutades antiigist pärinevat *ut pictura poesis* kujundit, eristab Chambray oma ideaalse maalikunstniku ülejäänud kunstnikest sellega, et seostab ta luulekunstnikuga, mis omakorda võimaldab tal käsitleda maalikunstnikku looduse poolt sünnipäraselt kaasa antud eriliste võimetega isikuna (sarnaselt poeediga). Chambray räägib meile kunstnik-geeniusest, kellel on “Jumalik Anne” ja “Vaimu Silm” ning mis on veelgi tähelepanuväärsem – Chambray geenius viitab kunstniku rolli väljatoomisega viitab tuleviku võimalusele samastada loovisik ja varasemalt teda saatev geenius. Sellega edestab Chambray geenius käsitlemise kontekstis sisuliselt kõiki kehtivaid teoreetilisi tõekspidamisi praktiliselt poole sajandi võrra, silmas pidades seda, et geenius kui erilise ja sünnipärase isiksuseomaduse kontseptsioon saab alguse ja kinnistub alles järgneva, 18. sajandi vältel.

Mis on aga need “kolm või neli huvitavat omadust”, millele autor oma tsiitaadis viitab? Siin toetub Chambray Juniuse mõjukale antiigikunsti koguteosele, laenates viimaselt oma süsteemi.⁶⁷ Nendeks omadusteks on: 1) leiutuslikkus ehk ajalugu; 2) proportsioonid ehk sümmeetria; 3) värv, mis sisaldab ka valguse ja varjude vahekorda; 4) liikumine, väljendatuna tegevuse ja tunnete läbi ning (5) terviklik kooslus.⁶⁸ Peatuksin lähemalt kolmel enam huvipakkuvamal omadusel, mis viitavad “loomuliku geenius” ideele.

Leiutuslikkus

Esmalt oleks selleks leiutuslikkus, “maalimise hing” (*l'ame de la peinture*)⁶⁹, mille autor on sõnastanud järgnevalt:

Leiutuslikkus või ka loo jutustamise Geenius ilusa Idee viljastamise selle teema kohta, mida tahetakse maalida, on loomupärane Anne, mida ei saa omandada

⁶⁶ [...] pour former un Peintre, de l'auoir instruit de ces deux parties [principalement la Perspective, et la Geometrie], [...] outre cela, de trois ou quatre autres qualitez plus rares, qui ne luy sçauoient venir que d'une faueur singuliere de la nature: cela fait que dans cette Profession, parmi un grand nombre d'ouvriers, il s'y recontre toujours fort peu de vrays Peintres: si bien qu'on peut dire d'eux, comme des Poëtes, qu'il faut n'aistre Peintre: car en effet leur genie est si semblable, qu'il a passé en commun proverbe, que la Peinture est une Poësie muette, et la Poësie une Peinture parlante (De Chambray 1662, 9).

⁶⁷ Franciscus Junius. The painting of the ancients, in three bookes: declaring by historicall observations and examples, the beginning, progresse, and consummation of that most noble art, and how those ancient artificers attained to their still so much admired excellencie (London: Printed by Richard Hodgkinsonne, 1638).

⁶⁸ De Chambray 1662, 10.

⁶⁹ De Chambray 1662, 18.

õppimise või töö abil. See on õigemini vaimu Tuli, mis erutab Kujutlusvõimet, pannes ta tegutsema.⁷⁰

Chambray kasutab oma mõttekäigus mõisteid “leiutuslikkus” (*l’invention*) ning “kujutlusvõime” (*l’imagination*), käsitledes neid teineteisega seotuna ja seda positiivses tähenduses – leiutuslikkus stimuleerimas kujutlusvõimet.

Liikumine ehk tunded

Chambray peab tegevuste ja tunnetega seonduvat oluliseks, paigutades need omadused leiutuslikkusega samale astmele. Kui teine ja kolmas vajalik omadus – proportsioonid ja värv – liigituvad “õpitavate, mehhaaniliste” oskuste hulka, siis tunnete puhul aga väljendub kunstnik-geeniuse sisemine, loomumane tahk:

[...] Maalikunstnik, kuna ta on kindel, et ta maalib iseennast oma piltides, mis on tema meelelaadi ja tema geniuse peeglik.⁷¹

Siit on võimalik välja lugeda n-ö tundegeeniuse tärkavat alget, mis on moodsa kunstnik-geeniuse idee oluliseks omaduseks.

Kunstiteose figuraalne terviklik kooslus on aga kõigi eeltoodud omaduste seas selleks suuruseks, millega täiuslik kunstiteos peab tipnema, mille läbi “hinnatakse Maalikunstniku austusväärsust ja hinnatust”, mille kaudu väljendub autori arvates maalikunsti teaduslikkus, mis võimaldab selle kunstiliigi eemaldada mehaanilistest kunstidest ning asetada ta teaduste sekka.⁷²

Täiuslik kunstiteos, mis sisaldab kõiki nimetatud komponente, saab võimalikuks vaid tänu ühele eeldusele:

Meie Geomeetrikud, kes on selles küsimuses tõelised meistrid, seletades selle Mõistusepära, kasutavad nimetust Optika, mõistes selle termini all Kunsti näha asju mõistusega ja Vaimu silmadega: kuna oleks häbematu ette kujutada, et vaid meie *kehalised* silmad võiksid olla võimelised nii ülevaks tegevuseks, kui õigusemõistjaks olemine maali ilu ning täiuslikkuse osas [...].⁷³

⁷⁰ *L’Invention, ou le Génie d’historier et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu’on veut peindre, est un Talēt naturel qui ne s’acquiert ny par l’estude, ny par le travail: C’est proprement le Feu de l’esprit, lequel excite l’Imagination et la fait agir* (De Chambray 1662, 11).

⁷¹ [...] *un Peintre, puisqu’il est certain qu’il se peint luy-mesme dans ses tableaux, qui sont autant de miroirs du temperament de son humeur, et de son génie* (De Chambray 1662, 13).

⁷² De Chambray 1662, 19.

⁷³ *Les Geometres, qui sont les vrais Maistres de cette question, pour en exprimer l’Intelligence, se seruent du nom d’Optique, voulant dire par ce Terme-là, que c’est l’Art de voir les choses par le raison, et avec les yeux de l’Entendement: car on seroit bien impertinent de s’imaginer que les yeux du corps fussent d’eux memes capables d’une si sublime operation, que de pouvoir estre iuges de la beauté, et de l’excellence d’un Tableau [...]* (De Chambray 1662, 19–20).

Ilutäiuse kogemine ning selle väljendamine on võimalik vaid tänu “vaimusilmale” – põhimõte, mida me ikka ja jälle kohtame erinevates kunstilist geeniuist puudutavates interpreteeringutes. Seega võib öelda, et Chambray 1662. aastal ilmunud teosest on võimalik leida mitmeid elemente, mis hakkavad tulevikus kuuluma geeniuise-õpetuse leksikasse. Nii leiutuslikkus, kujutlusvõime, meeleline subjektiivsus, “jumalik anne”, “vaimusilm” ja “ülevus” on omadused, mis säilivad kõik ka järgneva sajandi geeniuise puhul. Chambray toob oma teoses kunstinägemise kandjana esile loomuliku, subjektiivse kunstnikutüübi, kes on küll ohjatud mõistuslikult “kunsti reeglitest”, kuid kelles võib eksimatult ära tunda moodsa kunstnik-geeniuise varast eelkäijat.

Idee juured kunstnikust kui geeniuist omavast isikust pärinevad kaheldamatut renessansist. Rensselaer W. Lee, kes vaatleb seda ideed Giovanni Pietro Bellori kaudu, on öelnud: “Enne Bellori kirjutist oli see levinud mõtteviis – loomult empiiriline, kandes eneses samaaegselt sügavat ja selgepiirilist idealismi nooti – leidnud oma aja esteetilisest filosoofias vaid ebakindlat ja kahtlevat väljendamisest. Alberti ja Vasari olid kaasanud Idee, mis tõstab kunsti kõrgemale tavalisest looduse otsese kogemise läbi seonduvate asjade jäljendamisest, kuid nende avaldused sel teemal on naiivsed või katkendlikud ning panustena esteetikasse väheväärtuslikud, kujutades enesest pigem kahe tunnustatud kunstist kirjutava autori märkimist väärivaid reageeringuid oma ajastu filosoofilistele mõtetele – mõtetele, millest nad olid poolehoidvalt teadlikud, kuid mida nad ei olnud pidanud oma laadilt piisavalt filosoofiliseks.”⁷⁴ Sel põhjusel tuleb järgnevalt teha prantsuse maalikunstiteooria juurest kõrvalpõige Bellori juurde.

1.2. Bellori – maalikunstnik Platoni ja Aristotelese vahel

Kasutades Julius Schlosseri sõnu, on Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) õpetus “kahtlusteta seitsmeteistkümnenda sajandi kunsthistoriograafia kõige silmapaistvaim fenomen.”⁷⁵ Antud peatükk keskendub Bellori kõnele (*discorso*)⁷⁶

⁷⁴ Lee 1940, 207.

⁷⁵ Robert Enggass, Jonathan Brown. Italy and Spain 1600–1750: Sources and Documents (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970), 5.

⁷⁶ Mark Franko ja Anette Richards rõhutavad Bellori poolt kasutatud sõna *discorso* (kõne) kasutamist *L'Idea* puhul: “Nimetada oma esseed või loengut *discorso*’ks on äärmiselt tähenduslik, arvestades selle sisu ja poleemilist eesmärki, kuna mõiste omas sel ajal erilist tähendust. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*’s (1691) tähendab *discorso* “mõistuse/intellekti toimingut, millega püütakse midagi oletuste või teadaolevate printsiipide kaudu täiuslikult mõista” (Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines. Eds. Mark Franko and Annette Richards (Wesleyan University Press, 2000), 88). *Discorso* definitsioon vastab täpselt kunstikriitik Filippo Baldinucci poolt toodud “idee” definitsioonile,

pealkirjastatuna *Maalikunstniku, skulptori ja arhitekti Idee loodusliku ilu valikust, mis on ülem Loodusest (L'Idée dell' pittore, dello scultore e dell' architetto Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura)*, mille ta pidas 1664. aastal Roomas Püha Luuka Akadeemias ja mis ilmus trükituna kaheksa aastat hiljem tema mahuka teose *Moodsate maalikunstnike, skulptorite ja arhitektide ehulood (Le Vite de' pittori scultori et architetti moderni)* eessõnana. Elizabeth Cropper on kõnet võimendatult nimetatud isegi klassitsismi manifestiks⁷⁷ – see on väide, millele siinkirjutaja soovib vastu vaielda, kuna vaatamata kõne märgilisusele ei ole tegu kitsalt klassitsistlikule doktriinile keskendunud programmilise kõnega. Küll aga tuleb Bellori kõne puhul esile tõsta selles esitatavate ideede süsteemsust ja uute rõhuasetuste esiletoomist kunstnikku ja kunstiteose eesmärki puutuvalt, mis võimaldab kõnet käsitleda uue akadeemilise õpetuse lähtekohana.⁷⁸

Bellori *L'Idée* on valminud kui suuliselt ettekantav kõne, mille eesmärgiks on eelkõige retooriline veenvus. See on esmajärgus Bellori isikliku seisukoha avaldus, “baroki klassitsism”, kasutades Tatarkiewiczzi väljendit,⁷⁹ mis arendab edasi akadeemilis-klassitsistlikku kunstiteooriat, kuid mis oma sisult on ambivalentsem ning tundeküllasem tema järeltulijate seisukohtadest.

Õigustatult on viidatud teatavale dihhotoomiale, millega Bellori oma kõnes silmitsi seisab ja mis seisneb kunstniku meelelise kujutise ja looduse jälgendamise vahelises suhtes – see on kombinatsioon algallikatest, millest moodustub ülim ilu, peegeldades juba renessansiajastust alguse saanud kunstiteoreetilist probleemi ehk teisti sõnastades on tegu uusplatonistliku ja aristotelliku õpetuste dihhotoomiaga, mida Bellori soovib lahendada.⁸⁰ Selline kahesus kajastub ka Bellorit puudutavates kunstiteoreetilistes käsitlustes. Oma teoses *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924)⁸¹ pöörab Erwin Panofsky ühena esimestest tähelepanu Bellori kõne filosoofilisele tähendusele. Tõstes esile Aristotelese õpetuse dominanti *discorso*'s, väidab Panofsky, et peale uusplatonistlikku sissejuhatust pöördub Bellori Aristotelese õpetuse poole, nähes nüüd Idees, mis on kunstniku meeltes, mitte metafüüsilist päritolu ega ka metafüüsilist väärtust, vaid asetades selle pärinema vahetult autori meeletajust

mille võib leida 1681. aasta *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*'st: “Mõtleva objekti täiuslik teadmine, mis on omandatud ja kinnitust leidnud õpetuse ja rakendamise läbi” (<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.532425171x;view=1up;seq=98>, 72) (vaadatud 22.07.2018).

⁷⁷ Elizabeth Cropper. *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Dusseldorf Notebook* (Princeton: Princeton University Press, 1984).

⁷⁸ Sel teemal vt Moshe Barasch. *Theories of Art: 1. From Plato to Winckelmann* (New York: Routledge, 2008), 317.

⁷⁹ Tatarkiewicz 2005, 337.

⁸⁰ Hans Raben. *Bellori's Art: The Taste and Distaste of a Seventeenth-Century Art Critic in Rome*. – *Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 32. No. 2/3 (2006), 134.

⁸¹ Samal ajajärgul hakkavad Panofsky kõrval Bellori tähtsust klassitsismi kunstiteooria kujundamisel esile tõstma ka teised Saksa kunstiteoreetikud: vt Julius Schlosser. *Die Kunstliteratur* (Wien: Schroll, 1924); Werner Weisbach. *Die klassische Ideologie* (Halle/Saale: Niemeyer, 1933).

ning mis seejärel on viidud kõrgeima vormitäiuseni.⁸² Toetades Panofsky algatatud suunda, käsitleb Lee Bellori kõnet kui peamist kunstiteoreetilist dokumenti, mis Lee arvates lõplikult väärtustab selleks hetkeks kirjandusteoorias juba valitsevaks saanud Aristoteelse *Poeetika*.⁸³

Louis Bredvold käsitleb Bellori loengut platonistlikuna, rõhutades esmajärgulisena seda läbivat ideaalse ilutäiusse põhimõtet, mis alati ületab ja kõrgub looduses olemasoleva ebatäiusse kohal.⁸⁴ Kahe õpetuse, platonistliku ja aristotelliku vaheline sidusus ja versuslikkus on väldanud Euroopa kristlikus kultuuris varakeskajast alates, seejuures on platonistlik idealism alati olnud määravaks suuruseks nii teaduse kui kunsti puhul, eriti alates 15. sajandist, seoses “taas tulemisega” Euroopa läänepoolsesse kultuuri, algatades sellega täiesti uue ajastu. Nii teaduse kui kunstide puhul rakendatakse Duane H. D. Rolleri sõnul üheaegselt Aristoteelse natuurfilosoofia õpetusest lähtuvaid loogika ja füüsika põhimõtteid, mis aga struktureerivad Platoni õpetusest pärinevaid idealistlikke ideesid.⁸⁵

Eitamata aristotelliku õpetuse elemendi olemasolu Bellori kõnes, soovin määratleda Bellori *discorso*’t käesolevas uurimistöös kui uusplatonistlikku avaldust, kasutades selleks esmase võrdlusena teiste autorite kõrval Plotinost ja tema *Enneaade*.⁸⁶ Analüüsides kahes tekstis ilmnevaid põhimõttelisi kokkuvõtteid, toon need välja olulisematesse teemaderingidesse jaotatutena.

Nagu mitmed antiikajast pärinevad kirjandusteosed, nende hulgas Ovidiuse *Metamorfoosid*, algab Bellori *discorso* loomise looga, nimetatud ka “uusplatonistlikuks kosmoloogiliseks sissejuhatuseks”.⁸⁷ Looja, igavene intellekt, eostab esmase idee ning tema loodavad olendid sünnivad selle esmase idee läbi. Taevakehad – tähed ning planeedid – on muutumatud, seevastu maised kehad on muutuvad ning ebatäiuslikud. Nende ebatäiused pärinevad aineksest enesest ning kunstniku ülesanne on neid looduse ebatäiusi parandada. Seega sünnitab Idee kunsti, intellektuaalne väärtus muutub praktiliseks väärtuseks ning – omandades kujutlusvõime kaudu vormi –, elustab Idee kujutise. Ta sisaldab eneses täiuslikke vaimseid mudeleid, mis osalt sarnanevad iga loodud olendiga, ühendades eneses tõe ning tõeläheduse, muutudes loodusest ülimaks. Siit tulenevalt on loodus kunstiga võrreldes madalam ning seepärast saavad Bellori

⁸² Panofsky 1968, 106.

⁸³ Lee 1940, 208.

⁸⁴ Bredvold 1934, 104.

⁸⁵ Duane H. D. Roller. Science and the Fine Arts: Reflections of Platonic Idealism and of Aristotelian Naturalism. – Leonardo. Vol. 13. No. 3 (Summer, 1980), 195; vt ka Key Writers on Art: Form Antiquity to the Nineteenth Century. Ed. Chris Murray (London: Routledge, 2005), 82; David Kenneth Holt. The Search for Aesthetic Meaning in the Visual Arts (London: Bergin & Garvey, 2001), 40.

⁸⁶ Siin ja edaspidi on kasutatud Plotinose teose “Enneaadid I.6 ja V.8” eesti keeles ilmunud Marju Lepajõe tõlget: Plotinos. Vaimsest ilust “Enneaadid I.6 ja V.8”. – Akadeemia. 1993. Nr. 5, 923–948.

⁸⁷ Panofsky 1968, 108.

kriitika osaliseks nii antiikajastu kui ka kaasaegsed kunstnikud, kes järgivad/jäljendavad loodust.⁸⁸

Looduse ilust ja täiusest

On line, et Bellori ei käsitle loodust mitte kordagi kogu *discorso* vältel kui terviklikku ilutäiuse objekti, asjaolu, mis on nimetatud juba pealkirjaski:

[...] loomuliku/loodusliku ilu valik, mis on ülem looduse suhtes.⁸⁹

Autor kõneleb meile loodusest, mis oma parimais kavatsustes soovib alati valmistada suurepäraseid tulemusi, mis aga ei õnnestu aine ebavõrdsuse ja vormi muutlikkuse tõttu.⁹⁰ Ainelise looduse jäljendamine ei ole eesmärgiks omaette, küll aga on selleks Idee kaudu saavutatav ilutäiuse realiseerimine kunstis, mille saavutamiseks vajatakse looduse kui ainelise abivahendi olemasolu.

Plotinos tunnistab küll looduses olemasolevat *logos*'t (ideed), mis on “keha ilu algvorm, aga *logos* on hinges ilusam sellest, mis on looduses, ja temas on pärit see, mis on looduses”.⁹¹ Lähtudes Platonist näeb ta loodust kui millegi muu jäljendust⁹², seega võimetuna omama täiust. Ta hoiatab “silmadega nägemise” eest, seades esmakohale vaimu ilu, seades kahtluse alla looduses nähtava petliku “kehade sära”:

Sest kes näeb kehaes ilu, et tohi ju joosta järele neile, vaid peab teadma, et nad on võrdpildid ja jäljed ja varjud. Tuleb põgeneda tolle poole, mille võrdpildid nad on.⁹³

Bellori ks on kunsti ülesanne mitte loodust jäljendada, vaid seda idealiseerida. Loodus on esmaseks vormiks, mida tuleb täiustada, ning siin saab rääkida erinevusest Platoniga, kes nimetab tragöödiate autorit (ehk luulekunstnikku) “kolmandaks kuningast ja tõest, nagu ka kõik teised jäljendajad”⁹⁴ – kunstnik kui kolmas jäljendaja. Ka Platoni maalikunstnik tegeleb jäljendamisega, mis on “kaugel tõest”, jäljendab “pettekujutist”, “ei jäljenda asju sellisena nagu nad on,

⁸⁸ William Breazeale. “Un gran soggetto ma non ideale”: Caravaggio and Bellori’s legacy. – *kunsttexte.de*. 1. 2001.
<http://www.geocities.ws/cdesastre2000/MIWEB/Barroco/Pintura/Caravaggio/CaravaggioBellori.pdf> (vaadatud 19.06.2018), 5.

⁸⁹ [...] scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura (Bellori 1672, 2).

⁹⁰ [...] la Natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti [...], [...] nulladimeno per l'inequalita della materia, si alterato le forme [...] (Bellori 1672, 3).

⁹¹ Plotinos. Enneaadid, V.8.3.

⁹² Plotinos. Enneaadid, V.8.1.

⁹³ Plotinos. Enneaadid, I.6.8.

⁹⁴ Platon. Riik, 597e.

vaid nagu nad näivad olevat”⁹⁵. Sellest tulenevalt on kunstnik oma tööga kauge-nemas loodusest kui esmasest vormist, kui esmasest idee/looja jäljendusest, pälvides Platoni halvakspaneva hoiaku igasuguste kunstide suhtes, igasuguse jäljenduse suhtes. Plotinos omakorda, võttes aluseks Platoni “lebatsi/voodi teooria” näitab, et jäljendamine ei ole kunsti ainus eesmärk. Kui kunst jäljendab loodust, siis ka loodus ise jäljendab vormi, kunst viib looduse tagasi tema alg-põhimõtete, algvormide juurde. Kunst ei allu loodusele, vaid võib seda parandada/täiustada ning looduse täiustamine ongi kunstilise tegevuse õigus-tuseks ja eesmärgiks.

Üksikosade ja terviku ilust

Looduse jäljendamine jääb Belloril pigem maalikunstniku tegevuse üheks alg-etapiks kunstiteose valmimisel, selle ilusate üksikosade kujutamisel, mille kunstnik on vaatluse abil välja valinud. Nende osade ühtseks ja ideaalseks tervikuks liitmine toimub aga tervikuna meelelise kontemplatsiooni läbi, ainult Ideest lähtuvana ning selles protsessi etapis ei saa olla kohta mimesisel. Bellori, räägib kunstniku ülesandest “kontempleerida parimate looduslike vormide põhjuseks olevate Ideede üle ning teha valik erinevate kehade vahel, valides neist välja kõige elegantsemad”.⁹⁶ “Idee nagu moodustab loomuliku ilu täiuse ning ühendab tõelise meie silmale paistva tõelähedasega.”⁹⁷ Plotinos oma teoses sõnastab selle põhimõtte järgnevalt:

Miski lihtne ei ole neile [vaatajatele] ilus, vaid paratamatult ainult kokku liidetu. Neile saab olla ilus tervik, üksikutel osadel ei saa iseenesest olla ilus-olemist, nad viivad selleni, et tervik oleks ilus. Ometi, kui tervik on ilus, peavad ka osad ilusad olema. Ei saa ju ilu koosneda inetutest [osadest], vaid hõlmab kõiki [osi].⁹⁸

See mõte Idee kaudu tervikuks liidetud ilusatest üksikosadest, mille Plotinos on ilmselt laenanud Platoni *Pidusöögist* (211c) ja mis kordub mitmete uusplatonis-mist lähtuvate varasemate autorite teostes, nagu Alberti, Vasari, Ficino, Agucci ja Chambray, saab nüüd Bellori *discorso* läbivaks printsiibiks. Bellori jaoks eksisteerib idee enne üksikosade selektsiooni (üksikosade Ideed), mitte aga pärast toimunud valikut. Idee läbi ja abil toimub nii üksikosade valik kui ka nende tervikuks liitmine. Bellori kõneleb otsesõnu ka teisest Ideest,

⁹⁵ Platon. Riik, 598b–d.

⁹⁶ [...] *a contemplare l'Idée delle migliori forme naturali, con farne scelta da vari corpi, eleggendo le piu eleganti* (Bellori 1672, 4).

⁹⁷ *Così l'Idée constitute il perfetto della bellezza naturale, & unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio [...]* (Bellori 1672, 4).

⁹⁸ Plotinos. Enneaadid, I.6.1.

aposterioorsest, mis “kujuneb kogemusest”, olles aga “inetu ja madal”.⁹⁹ Seetõttu sõandab siinkirjutaja seada kahtluse alla eelpool toodud vastupidise seisukoha aristotellikku suunda pooldavalt Leelt (vt viide 83).

Milline aga on see “silm”, mille abil Bellori kunstnik oma otsuse üksikosade valiku osas langetab? Kas tegu on kunstniku n-ö välimise või hoopis sisemise – “vaimu silmaga”? Kui jälgida autori mõttekäiku *discorso* alguses, mis räägib meile “igavesest intellektist” (*eterno intelletto*), kes “vaadates sügavalt enese sisse kehtestab esmased vormid – ideed” ning kunstnikud omakorda peavad “jälgendama oma esmast valmistajat”¹⁰⁰, on ilmne, et Bellori räägib meile sise- misest vaatamisest, vaatest enesesse. Välise silmaga saab hoomata vaid tõe- lähedust.¹⁰¹

Seega on võimalik eristada kunstis kahte jälgendamismoodust. Otsest jäljen- damist, mis järgib läbi inimsilma vahetu vaatluse loodusobjekte ning asub see- järel nähtut täiustama. Siin saab rääkida subjekti vahetust sõltuvusest/seotusest ainelise objektiga, aposterioorsest Ideest – meetod, mis on omane aristotellikule naturalistlikule maailmakäsitlusele. Teiseks jälgendamisviisiks on aga uusplato- nismi õpetuses väljenduv, “meelesilma” vaatlus, mille puhul kunstnik kui subjekt on eraldatud otsesest ja vahetust seotusest ainelise/materiaalse objektiga, teostades end aprioorsena eksisteeriva ontoloogilise Idee kaudu – taotluseks loodav ilutäius, meelega väljendus, jälgendades oma tegevusega Loojat ennast ning muutes subjektiivse loomisakti olulisemaks resultaatist.

Kunstitõe

Nii Bellori kui Plotinos toovad väga selgelt välja mõtte kunstitõe kui eraldi- seisvast ja objektiivse tõe kohal kõrguvast suuruselt. Bellori kasutab kunstitõe määratlemiseks kaunikujuandilist metafoori: “omaette olev kunstitõde, mille kohale on rajatud üllas Idee kuju.”¹⁰² Plotinos aga väljendab seda ilu kaudu:

Kui kunst teeb selle järgi, mis ta on ja mis tal on – teeb ta ilusaks vastavalt *logos*’ele, mille järgi ta teeb – siis on ta enam ja tõelisemalt ilus, sest tal on kunsti ilu, mis on ju suurem ja ilusam kui välistel [asjadel].¹⁰³

Mõtte kunsti eraldiseisvast positsioonist leiab Plotinos suure tõenäosusega taas Platonilt:

⁹⁹ [...] *che brutissima, e vilissima e quell'altra idea che la piu parte si forma su la pratica* [...] (Bellori 1672, 10).

¹⁰⁰ Bellori 1672, 3–4.

¹⁰¹ Bellori 1672, 4.

¹⁰² [...] *verita dell'arte, sopra la quale come in propria base e dedicato dell'Idea il nobilissimo simulacro* (Bellori 1672, 11).

¹⁰³ Plotinos. *Enneaadid*, V.8.1.

Kas pole nii, et ei ole üheski kunstis olemas viga või hälvet ja et ei sobi kunstile otsida eeliseid millestki muust kui sellest, mis kunst ise on, ja et ta on ise rikkumata ja veatu, kuna ta on õige niikaua kuni ta on täpselt ja täielikult see mis ta on.¹⁰⁴

Oluline on aga see, et nii Plotinos kui Bellori näitavad meile kunstitõde mitte lihtsalt kui teistsugust tõde, vaid kui ülimuslikku ja täiuslikku. Vaadeldes seda väidet läbi maalikunstnik-geeniuse mõiste arengu, võib öelda, et mõlemad autorid annavad eelistuse kunstnikule kui loojale, kellele on antud näha Idee ja sellest lähtuvat ilu täiust ning seega tuleb kunstitõde alati seada kõrgemale tavaainelisest tõest ja seda teostavat kunstnikku argisest inimesest. Plotinos hindab kunstniku loovat isiksust enam kui teostatud kunstiteost, kuna viimane ei suudaks peegeldada täiel määral kunstniku vaimset kunstilist seisundit, väljendudes vaid nähtava ainelise jälgendina.¹⁰⁵ Siin on vaieldamatult tegu paradigmaatilise rõhuasetuse muutusega uusplatonismi suunas, mis kujuneb määravaks teetähiseks moodsa geeniuse mõiste edasisel käsitlemisel. Uusplatonistlik mõte on alati kaitsnud ainukordset geeniust aristotelianismi raamistava reeglipärasuse ja jälgendamise põhimõtete eest, samaaegselt mõjutanud Ilu kui jumalikku päritolu, igavikulise ja muutumatu, kontseptsiooni arengut.¹⁰⁶

End idee kaudu väljendav kunstitõde on Bellorile vahendiks, mis võimaldab tõmmata selge kriitilise piiri tinglikult väljendudes “kõrge ja madala”, “õige ja vale” kunsti vahele – teema, mis traktaadis ikka ja jälle esile kerkib. Ideed järgivad kunstnikke nimetab ta “õilsateks”. Kriitika tabab aga naturalistlikku suunda järgivaid kunstnikke, kes omavad vaimuvaest geeniust, “jälgendavad valimatult kogu keha, valimata Ideed”¹⁰⁷, ning “kopeerivad kehade vigasust, on kohandunud inetuse ja vigasusega, vannuvad truudust oma modellile kui õpetajale ning kui see on nende silme eest eemaldatud, eemaldub neist kogu kunst.”¹⁰⁸ Teiseks puudutab see maneriste, kes:

[...] laenavad annet ja kopeerivad teiste mõtteid; nad teevad töid, mis ei ole mitte Looduse lapsed, vaid sohilapsed ning näivad olevat vandunud truudust oma meistrite pintslilöögile. Koos selle kurjusega, ande vaesuse tõttu, teadmata kuidas valida parimaid osi, nad valivad oma õpetajate tehtud vigu, vormides Idee halvemast.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Platon. Riik, 342b.

¹⁰⁵ John P. Anton. Plotinus' Conception of the Functions of the Artist. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 26. No. 1 (Autumn, 1967), 94.

¹⁰⁶ Monk 1944, 137.

¹⁰⁷ [...] *del tutto imitatori de'corpi, senza elezione, e scelta dell'Idea* (Bellori 1672, 5).

¹⁰⁸ [...] *copiano i difetti de'corpi, e si assuefanno alla brutezza e agli errori, giurando anch'essi nel modello, come loro precettore; il quale tolto dagli occhi loro, si parte insieme da essi tutta l'arte* (Bellori 1672, 10).

¹⁰⁹ [...] *che pigliano in prestanza l'ingegno, e copiano l'idee altrui; fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della Natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de'loro maestri. Al quale male si aggiunge che per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere la parti migliori, scelgono i difetti dei loro precettori, e si formano l'Idea del peggiore* (Bellori 1672, 10).

Suhtumises maneristidesse on otseselt aimatav Platoni tõekspidamine kunstnikest kui “kolmandatest jäljendajatest”, mis selgitab ka kõnekujundi “looduse sohilapsed” tarvitamist. Bellori poolehoid kuulub maalikunstnikule, kes teostab unikaalset kunstitõde kandva teose ning kriitika osaliseks langeb kunstnik, kes ühel või teisel moel teostab oma kunsti mimesislikult, jäljendades naturalistliku peensuseni loodust või matkides teiste meistrite laadi. Bellori poolt väljendatav viib lõpule renessansiajastust alguse saanud “objekti” ja “subjekti” vahelise lahususe ja distantse tekitamise, piltlikult öeldes, lõplikult esemestades “objekti” ning isikustades “subjekti”.¹¹⁰

Võib arvata, et selline selge veelahkme tekitamine kujuneb Bellorile üheks peamiseks ajendiks tema kõne ettevalmistamisel, ajajärgul, mil Mahoni sõnul valitseb olukord, kus kunstipraktika “keeles” valitseb barokk, teoreetilises plaanis on aga tuntav vastaspooluseline tõmme klassikalise suunas.¹¹¹

Kunstitõe kaudu saab mõistetavaks Bellori nägemus täiuslikust kunstniku-tüübist.

[...] üllameelsed hinged, kes ülendavad oma mõtte Ideeni ilusast, on vaid selle lummuses ning kaevad seda kui jumalikku.¹¹²

Nii Bellori kui Plotinos toovad näitena Pheidias, kes: Belloril “jäljendas pigem Ideed kui Loodust”¹¹³, ja Plotinosel “ei loonud [Pheidias] Zeusi millegi meelelise järgi, vaid võttis teda nii, nagu ta võinuks olla, kui ta tahaks meie silme ette ilmuda”¹¹⁴. Mõlema autori kunstnik tegutseb mõistuse, kindlasti mitte juhusliku tunde ajal. Plotinose kunsti nägemises toimub see *logos*’e (*nous*’i) kaudu, Belloril aga läbi mõtte, “mis on ülendatud Ideeni Ilusast”.

Samasugune ülesanne on ka Bellori kunstnikul. Mõlemal, nii Belloril kui Plotinosel on kunstniku olemuse puhul tunnetatav jumalik kohalolu, *quiddam divinum*, mis toetab kunstnikku täiuse teostamise suunas. Bellori jaoks ideaalne kunstnik ei ole n-ö tunde-kunstnik, vaid mõistuse-kunstnik. Bellori väljendab seda selgesõnaliselt, rääkides *kakotechniast*:

[...] meeldimiseks mõeldud kunst, *tribe* (kreeka keeles *tribe* ja *kakotechnia* või *atechnia*), harjumus, millel puuduvad oskused ja mõte, võttes meelelt ära iga-suguse tegevuse ning pöörates kõik tunneteks.¹¹⁵

¹¹⁰ Panofsky 1968, 50–51.

¹¹¹ Vt Denis Mahon. *Studies in Seicento Art and Theory* (The Warburg Institute: University of London, 1947).

¹¹² [...] *ma gli spiriti elevati, sublimando il pensiero all’Idea del bello, da questa solo vengono rapiti, e la contemplanò come cosa divina* (Bellori 1672, 11).

¹¹³ *Fidia [...] per hauer imitato più tosto l’Idea, che la Natura* (Bellori 1672, 5).

¹¹⁴ Plotinos. *Enneaadid*, V.8.1.

¹¹⁵ [...] *una peritia di piacere [...], o più tosto habito, senz’arte e senza ragione, togliendo l’ufficio alla mente, e donando ogni cosa al senso* (Bellori 1672, 11).

Nähes täiuslikku kunstnikku mõistusekesksena, on mõistetav ka Bellori vaoshoitud suhtumine fantaasiasse – omadusse, mis järgneval, 18. sajandil, hakkab koos kujutlusvõimega mängima üht kesksemat osa kunstnik-geeniuse puhul. Bellori siiski tunnistab selle olemasolu, käsitledes seda kui Idee teostuslikku komponenti, mis võimaldab kunstnikul edestada jäljendamist:

[...] fantaasia muudab maalikunstniku targemaks kui jäljendamine, kuna viimane loob vaid neid asju, mida ta näeb, samal ajal kui fantaasia loob ka neid asju, mida ta ei näe seoses asjadega, mida ta näeb.¹¹⁶

Panosky seab oma idee-teooria keskmesse võimendatult emotsionaalsuse teema, mis aga Bellori *discorso*'s puudub sootuks. Kasutades oma kõnes kauneid ja tundelisi kujundeid, rõhutab Bellori kunstniku puhul meele (*mente*) ja mõistuse (*ragione*) rakendamise ja säilitamise vajadust, vähendamata vähemalgi määral seejuures kunstnik-geeniuse isikupära. Lühidalt öeldes – tegu ei ole emotsioonist tuleneva jäljendamisega, vaid kunstnik-geeniuse isikupära esiletõusu tagab kontemplatsioon.

Oma teooria puhul on Bellori mõjustatud mitmest kaasaegsest autorist. Üheks on kahtlusteta Giovanni Agucchi, keda Bellori nimetab oma *Vite*'s.¹¹⁷ Agucchi kõneleb vaid fragmendina säilinud traktaadis *Trattato della Pittura* (kirjutatud 1607–1615) maalikunstnikust kui “õpetatud inimesest, kes, kergitades oma mõtte kauniduse Ideeni, arusaamani, et Loodus on näidanud seda, mida ta oleks soovinud valmistada, vaimustub sellest ja mõistab seda kui jumalikku nähtust”.¹¹⁸ Idee kujutab enesest kujutist ilustatud loodusest, mille maalikunstnik vormib oma mõttes empiirilise protsessi kaudu, valides paljudest objektidest välja parimad näited, ning antiikkunstist, mis on täiuse kriteeriumiks moodsale kunstnikule selle valiku tegemisel. Denis Mahoni arvamuse kohaselt, kes esimesena viitab Agucchile kui Bellori vahetule mõjutajale,¹¹⁹ on Agucchi puhul tegu 17.–18. sajandil valitsenud klassikalise-idealistliku doktriini algatajaga, mis leiab oma väljundi Bellori kaudu mõned aastakümned hiljem.¹²⁰ Võib nõustuda ka William Breazeale’ väitega, kes paigutab Agucchi ja tema õpilase Bellori *Idea della bellezza* Lomazzo ja Zuccaro manierismi õpetuse ja naturalismi vahele, mida esindavad maalikunstnikena Caravaggio ja Bamboccio.¹²¹

¹¹⁶ [...] *che la fantasia rende piu saggio il Pittore, che l'imitatione; perche questa fa solamente le cose che vede, quella fa anchora le cose che non vede, con la relatione a quelle che vede* (Bellori 1672, 6).

¹¹⁷ Agucchi kunstiteooriast vt Mahon 1947.

¹¹⁸ Enggass, Brown 1970, 27.

¹¹⁹ Vt Rensselaer W. Lee. Review: Dennis Mahon. *Studies in Seicento Art and Theory*. – *The Art Bulletin*. Vol. 33. No. 3 (Sep., 1951), 206.

¹²⁰ Mahon 1947, 143.

¹²¹ Breazeale 2001, 4.

Teema, mis vajab omaette käsitlemist, puudutab antiigi kunstitraditsiooni kui ainuvõimaliku eeskuju rõhutamist Bellori *L'Ideas*, mis kujuneb kahtlemata siit alates klassitsismi teooria ja praktika aluseks. Seejuures tuleks nimetada kahte autorit, kes on olnud Bellorile eeskujuks. Esmalt Franciscus Junius ja tema mahukas teos *De pictura veterum* (1637), mis sisaldab sisuliselt kõiki selleks ajaks teadaolevaid Kreeka ja Rooma autorite mõtteavaldusi kunstist, kunstnikest ja esteetilisest seisukohtadest.¹²² Juniuse arvates jääb kunsti kõrgaeg antiikajastusse ning ta käsitleb sellele järgnenut kestva languse ajana. Teiseks autoriks on Roland Freart de Chambray, kes toetudes oma näidetes omakorda Juniuse teosele, on oma traktaadis¹²³ ülimalt kriitiline “modernse” maalikunsti ja -kunstnike suhtes, eriti aga nende eeskuju ja “korüfee” Michelangelo suhtes, ning annab oma eelistuse Antiik-Kreekale kui “ületamatule” ajastule kunstis. Bellori (erinevalt Juniusest ja Chambrayst) näeb antiikkunstis küll eeskuju (kasutades seda oma kõnes nii positiivsete kui ka negatiivsete näidete puhul), kuid ei vaatle seda kui ainutõest reeglistikku, mida kunstnik peaks praktikas järgima, vaid pigem kui võimalust, mida saab kasutada, vaid kui täiuslikku minevikust pärinevat mudelit, mis kujutab enesest ideaalset, aineliselt kunsti-teoses juba realiseerunud ideed.¹²⁴

Bellori esitab meile esmakordselt kunstiteoorias visiooni kunstnikust, kes saab olla oma otsustustes varasemast subjektiivsem, tuginedes vaid oma “meelesilmale”, mis on juhitud talle antud ilmutusliku idee kaudu. Bellori kunstnik on jäljendaja, kuid “esimese autori” otsene jäljendaja, seega sisuliselt “looja” staatuses olev erakordne persoon. Bellori annab meile puhtakujulise “mõtte kunstnik-geeniuse”, mitte aga “tunde kunstnik-geeniuse”, kes on otseselt ja vahetult seotud jumaliku algega kontemplatsiooni kaudu.¹²⁵

Bellori sooviks on lepitada kunstnikus ainelise looduse jäljendamist ja “meelesilmalist” sisekaemust, seostades idee looduses olemasolevate detailide valikuga, mis vajavad viimase tähelepanelikku vaatlust, kahandamata sealjuures kontemplatsiooni hädavajalikkust.

Kokkuvõttes võib öelda, et Bellori poolt esitatud *discorso*’s kajastub sajandite pikkune uusplatonistlik traditsioon, mis saab alguse Plotinose õpetusest. Ei

¹²² On võimalik leida mitmeid kattuvusi Juniuse teose 1. raamatu 2. peatüki tsitaatide valikus ning Bellori kõne alusosasse valitud, küllalt “vabakäeliselt” kasutatud tsitaatides (Junius 1638, 17–27).

¹²³ Roland Freart, Sieur de Cambray. *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de 'Art, et par des Exemples conformes aux Observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus celebres Tableaux des Anciens Peintres, mis en Parallele à quelques Ouvrages de nos meilleurs Peintres Modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Iules Romain, et le Poussin.* Par Roland Freart Sieur de Chambray (Au Mans: De l'imprimerie de Iasques Ysambart, 1662).

¹²⁴ Sel teemal: Ernst Gombrich. *Icones Symbolicae.* – *The Visual Image in Neo-Platonic Thought.* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 11 (1948), 163–192.

¹²⁵ Sel teemal: William Guild Howard. *Ut Pictura Poesis.* – *PMLA.* Vol. 24. No. 1 (1909), 40–123.

ole võimalik rääkida *discorso* puhul kunstiteoorias toimunud pöördest Aristotelese õpetuse domineerimise suunas. Mimesisliku-naturalistliku elemendi kahanemine ning idiosünkraatilise elemendi esiletõstmine räägib sootuks vastupidisest, idealistlik-subjektiivse maailmanägemise süvenemisest. Tegu on pikaajalise protsessi fikseeringuga, mis järkjärguliselt toob esile maalikunstniku unikaalse staatuse esteetilisel väärtuskaalal ning valmistab ette ja juhatab sisse moodsa kunstnik-geeniuse idee lõpliku väljakujunemise järgneval sajandil. Bellori eesmärgipärastab oma kunstnik-geeniuse tegevuse, andes talle kindla sihi: erakordses kunstnikus eneses olemasoleva jumaliku kohaloleku kaudu liikumise ilu ideaali suunas. Edasi vaatleme Prantsuse traditsiooni jätkumist.

1.3. Du Fresnoy – taltsutatud geenius

Järgmiseks tähiseks Prantsuse geniuse-õpetuse arenguloos on Charles Alphonse du Fresnoy (1611–1668) ladinakeelne poeemivormis kirjutatud *Maalimise kunst* (*De arte graphica*), mis ilmub vahetult pärast autori surma 1688. aastal ning samal aastal Roger de Piles'i tõlkes ka prantsuse keeles, mõjutades olulisel määral Prantsuse geniuse-traditsiooni edasist kulgu. Samuti kujuneb teos populaarseks Suurbritannias, seda tänu 1695. aastal ilmunud John Drydeni tõlkele ning tõlkija mahukale eessõnale, millele ikka ja jälle võime leida viiteid nii järgneva, 18. sajandi vältel kui ka tänapäevastes käsitlustes. Lawrence Lipkingi sõnul ei püüa Du Fresnoy olla originaalne (kasutades oma poemi lähtekohana Horatiusse *De arte poetica*'t) ega kõikehõlmav, vaid oraakellik: ta soovib määratleda keeleliselt oma kunsti põhitõed nii lühidalt, elegantselt ja meeldejäävalt, otsekui kivisse raiututena, et nende kaudu oleks võimalik harida maalikunstnikke.¹²⁶

Keskendun Du Fresnoy poemile antud väitekirja maalikunstnik-geeniuse idee kontekstist lähtuvalt, eesmärgiga esile tuua mõningaid olulisi arenguid, võrdluses eeltoodud Chambray teosega. Du Fresnoy on veendunud loomuliku geniuse olemasolus, kuid käsitleb seda areneva omadusena¹²⁷:

Mul pole mõttes ega sooviks siduda kunstnike käsi, keda juhib praktika selleks, et kujutistel selle tulemusena tugev jõud kinniseotuna tuhmuks ja et see geenius oleks pidurdatud arvukate reeglitega, vaid öelda, et võimas Kunst tuleb ise esile oma loomuse tõttu järkjärguliselt kogemuse kaudu ja läheb üle tõde teadvaks geniuseks ja geenius siis praktika kaudu kaunistab Kunsti.¹²⁸

¹²⁶ Lawrence Lipking. The Shifting Nature of Authority in Versions of *De arte graphica*. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 23. No. 4 (Summer, 1965), 487.

¹²⁷ Du Fresnoy kasutab oma teoses “geeniuse” mõistet mitmes erinevas variandis. Seda võib kohata kui: (1) isikuomadust; (2) isikut saatvat kaaslast; (3) erilist oskust. Du Fresnoy ei käsitle otsesõnu geniust kui isikut ennast.

¹²⁸ *Nec mihi mens animus ve fuit constringere nodos*

Kui Chambray jaoks on rangete kunstireeglite järgimine selleks printsiibiks, mille kaudu on kunstil võimalik saavutada teadusega samane positsioon, siis Du Fresnoy vabastab mõneti oma geeniusreeglite, rõhutades isiklikku kogemust, mis aja vältel vormib maalikunstnikust “ainukordse geenius”, kes on ise oma “kunsti kohtunik”.¹²⁹ Teadmistel on aga geeniusel puhul täita oluline roll. Võib piltlikult öelda, et siin kõneleb Longinos ise Du Fresnoy suu läbi:

Teadmine arendab ja täiustab Geeniust, paljastades ja hoides vaos vohavat hullust kunsti abil. Mõõdukus kõikides asjades peitub piiripidamises, mis ei lase upsakusel esile kerkida. Kõigis asjades peab olema mõõdutunne ja kindlad piirid, millest ei tohi kunagi eemalduda.¹³⁰

Samas aga rõhutab Du Fresnoy, rääkides kunstniku kunstilisest eneseväljendamisest, tugevate tunnete tähtsust, mis on tõelisemad kui kätteharjunud hinge liigutused.¹³¹ Selline tunnete esiletoomine on tähelepanuvääriv ning üllatav, arvestades asjaolu, et ajastu kunstiteoreetiline mõttelaad soosib mõistusepõhisust ning vaatlleb igasugust spontaanset tundeilmingut pigem negatiivsena kui midagi korrastamatut. Sarnaselt Chambrayga toonitab Du Fresnoy suurt erinevust käeliste oskuste ning geeniusel olemasolu vahel, viimasega ei saa sündida täiuslikku kunsti:

[...] käsi on kaugel geeniusel, [...] kui puudub juures genius või õnnetäht.¹³²

Du Fresnoy seab kunstnik-geeniuse ülesandeks alati järgida oma töös “üllust ja graatsilisust”, mis aga on inimesele “harv kingitus, Taevalik, mitte Kunsti abil saadav”.¹³³ Graatsias kõneledes lähtub Du Fresnoy selle mõiste uusplatonistlikust käsitlesest, kus graatsia on ilu sünonüümiks. Graatsia puhul on tegu

*Artificum manibus, quos tantum dirigit usus;
hidolis ut vigor inde potens obstrictus hebescat,
Normarum numero immani Genium que moretur:
Sed rerum ut pollens Ars cognitione gradatim
Natura sese insinuet, veri que capacem
Transeat in Genium, Genius que usu induat Artem.*

(Charles Alphonse du Fresnoy. *De Arte Graphica. The Art of Painting by C. A. du Fresnoy with Remarks*. Transl. into English by Mr. Dryden (London: J. Heptinstall, W. Rogers, 1695), 5–6).

¹²⁹ Du Fresnoy 1695, 9.

¹³⁰ *Indolis excolitur, Geniumque scientia complet,
Luxurians que in monstra furor compescitur Arte:
Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum*

(Du Fresnoy 1695, 10, viimased kaks rida pärinevad Horatiuselt: *Sermones* 1.1.106–107).

¹³¹ Du Fresnoy 1695, 32.

¹³² *Distat ab Ingenio longe Manus [...] Ni Genius quidam adfuerit Sydus que benignum* (Du Fresnoy 1695, 69).

¹³³ Du Fresnoy 1695, 30.

jumaliku emanatsiooniga, mis on kunstniku poolt tajutav maises ainelisuses, kuna talle on kaasaantud erandlik võime mõista seda omaenese hinges, millest lähtub ka “kauni looduse” (*la belle nature*) põhimõte, mis kujuneb valitsevaks akadeemilis-klassikalises doktriinis. Sarnaselt Briti traditsiooniga on uus-platonistlik element ka Prantsuse traditsioonis kunstilise geeniusel oluliseks tunnusjooneks.

Autor toob ära ka need omadused, mida maalikunstnik peaks omama:

Otsustusvõime, õppimisvõimeline Andekus, õilis Süda, Ülevad Tunded, kindel Keha, õitsev Nooruslikkus, praktiline Meel, Töökus, armastus Kunsti vastu, õpetatud Meister.¹³⁴

Eelnevas loetelus peegeldub teatav vastuolu, mis on täheldatav ka mitmetes hilisemates teoreetilistes käsitlustes. Ühelt poolt me näeme, kuidas kunstnik-geenius on vaba rangetest reeglipiirangutest ja vaba ka oma subjektiivsetes hinnangutes, kujundades teoseid “oma näo” järgi, omades nägemust jumalikust graatsiast. Teisalt aga omistab teooria kunstnikule omadusi, mis räägivad selget keelt selle eriala esindajast kui oskuslikust, õpetatud käsitöölisest, kellelt oodatakse allumist reeglitele, meistri/õpipoisi suhet, praktilist meelt ning ülimalt töökust.¹³⁵ Mida enam areneb idee geeniusel selle moodsas tähenduses, seda suuremaks muutub veelahe maalikunstnik-geeniusel ja maalikunstniku vahel.

1.4. Roger de Piles – graatsiline maalikunstnik-geenius

Roger de Piles (1635–1709) on neljandaks autoriks, kes omakorda täiendab ja täpsustab kunstnik-geeniusel (täpsemalt maalikunstnik-geeniusel) kuvandi arengut. Tabava hinnangu De Piles’ile on andnud Remy G. Saisselin, nimetades tema kirjatöid “maalikunsti *ars poetica*’ks” ning tema 1699. aastal ilmunud traktaati *Idee täiuslikust maalikunstist* (*L’Idée du Peintre parfait*) “tema mõtte kvintessentsiks”.¹³⁶ Viimati nimetatud traktaadile toetub ka alljärgnev arutlus.

Keskendudes maalikunsti ja kunstniku käsitlemisele, on De Piles oma hinnangutes eelnevate autoritega võrreldes vähem normatiivne, soovides olla enam võrdlev kui lõpphinnangut andev. Tema teos ei ole filosoofiline, keskendudes enam maalikunsti praktilistele aspektidele kui filosoofilistele kate-

¹³⁴ *Judicium, docile Ingenium, Cor nobile, Sensus Sublimes, firmum Corpus, florens que Juventa, Commoda Res, Labor, Artis amor, doctus que Magister.* (Du Fresnoy 1695, 69).

¹³⁵ See vastuolu esineb juba Longinosel, kelle järgi ongi vaja kunsti oskusi, kammitsemaks geeniusel (Longinos 1733, 12).

¹³⁶ Remy G. Saisselin. Some Remarks on French Eighteenth-Century Writings on Art. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 25. No. 2 (Winter, 1966), 192.

gooriatele, kõneledes näiteks ilust kitsalt maalikunsti kontekstis, mitte aga selle universaalsest, filosoofilisest tähendusest. Saisselin viitab õigusega teatavale “mõistuse ja südame” vastuolule De Piles’i töös.¹³⁷ Nii väljendab autor ajastule kohast akadeemilist maitseraeglistikku, samas aga on tuntav tema armastus ja poolehoid ka n-ö teistsuguse kunsti suhtes, näitena Rubens ja Rembrandt, kes pälvivad autorilt samaväärse heakskiidu kui Poussin ja Raffael. Saisselini sõnul ei saa De Piles’i nimetada kartesiaaniks, kuna tema väljenduslaad pärineb enam kirjanduskriitikast, retoorikast ning Aristoteleselt ja Platonilt, kuid möönab samas, et “kui kartesiaanluse all peetakse silmas sõnaselgust, selgeid kontseptsioone ja mõtestatult koostatud teost, siis võib de Piles’it nimetada ka kartesiaaniks”.¹³⁸

Geeniuse olemasolu mängib esmatahtsat osa De Piles’il täiusliku maalikunstniku kontseptsioonis. Oma traktaati alustab ta alljärgnevalt:

Geenius on esimene asi, mida me peame Maalikunstnikus eeldama; see on see osa temast, mida ei saa omandada õppimise ega töö kaudu. See peab olema suur, et vastata Kunsti ulatusele, mis sisaldab eneses nii palju teadmisi ja nõuab palju aega ja kohanemist. Seepärast eelda, et õnneliku sünniga Maalikunstnik peab pidama nähtavat Loodust oma objektiks. Ta peab omama selle kohta enese sees üht ideed, mitte ainult sellest, mis on näha üksikutes subjektides, vaid nagu see peab olema vastavalt täiusele ning nagu ta seda tegelikult on, mingite juhuste poolt kõrvale kallutamatu.¹³⁹

De Piles võtab kompaktselt kokku maalikunstniku geeniuse põhituumad: geenius on loomumane nähtus ning maalikunstnik, kes seda omab, peab oma objektiks pidama nähtavat ainelist loodust, mida ta peab täiustama vastavalt kunstnikgeeniuses olemasolevale ideele täiuslikust/ideaalsest loodusest. De Piles, sarnaselt oma eelkäijatega, kasutab mõistet “geenius” isikule antud omaduse tähenduses ning vaatleb seda kogu traktaadi vältel lähtuvalt kitsalt maalikunsti erialasest spetsiifikast. Pisut üldisemaks võib siiski pidada alljärgnevat kaunikujundilist sõnastust:

¹³⁷ Saisselin 1966, 192.

¹³⁸ Saisselin 1966, 192.

¹³⁹ *Le Génie est la première chose que l'on doit supposer dans un Peintre. C'est une partie qui ne peut s'acquiescer ni par l'étude, ni par le travail; il faut qu'il soit grand pour répondre à l'étendue d'un Art qui renferme tant de connoissances, & qui exige beaucoup de tems & d'application pour les acquiescer. Supposé donc une heureuse naissance, le Peintre doit regarder la Nature visible, comme son objet, il doit en avoir une idée, non seulement comme elle se voit fortuitement dans les sujets particuliers: mais comme elle doit être en elle – même selon sa perfection & comme elle seroit en effet, si elle n'étoit point détournée par les accidens* (Roger de Piles. *Abregé de la vie des Peintres, Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes* (À Paris: Chez François Muguet, premier imprimeur du Roy, du clergé de France, & de M. l'Archevêque, rue de la Harpe, 1699), 1–2).

See võime on leitav vaid neis, kes enne kui nad õpivad selgeks [kunsti] Reeglid ja näevad teiste teoseid, on nõu pidanud omaenese kalduvusega ning uurinud seda, kas nad on teinud oma järgitava eriala valiku sisemise Valguse sunnil. Kuna see vaimu valgus pole muud kui Geenius, näidates meile alati lühimat ja kergeimat teed, tehes meid eksimatult õnnelikeks, nii vahendite valikus kui lõpptulemuses.¹⁴⁰

Soovides määratleda elemente, mis on käivad kaasas maalikunsti geenist omava isikuga, toob autor sisse “graatsia” mõiste:

Graatsia peab [...] Geenist järgima; Graatsia toetab ja täiustab seda, kuid ta ei suuda seda lõpuni omandada ega sellest vabaneda. Maalikunstnik omab seda ainult Looduse poolt ning ei teagi seda, et tal see olemas on, ega ka seda millisel määral tal see olemas on, ega ka seda kuidas ta seda oma teoses edasi annab. [...] Me võime seda sõnastada nii, et see, mis on meeldiv ning vallutab Südame ilma et puudutaks meie vaimu. Graatsia ja Ilu on kaks erinevat asja, Ilu on meeldiv vaid tänu Reeglitele ja Graatsia ilma nendeta. See, mis on Ilus, ei ole alati graatsiline ja Graatsiline pole alati ilus, aga Graatsia ühendatud iluga on Täiuslikkus.¹⁴¹

De Piles seob kaks, geenius ja graatsia, vahetult ja tingimusteta teineteisega, andes viimasele metafüüsilise tähenduse. Autori selline seisukoht on igati mõistetav, kuna De Piles näeb “maalikunsti, kui ühte loomise liiki [...]”.¹⁴² Mis väärib samuti tähelepanu – autor lahutab omavahel ilu ja graatsia (erinevalt Du Fresnoyst, kes käsitleb neid samastena, (vt lk 40), algatades sellega kontseptsiooni, mis aktualiseerub eriti 18. sajandi teisel poolel koos tärkava romantismi esteetikaga. Õigusega näeb Monk oma artiklis sellises lahususes seost ilu ning ülevuse lahususega, esimene tähistamas mõistuslikku (kunsti)reeglipärade järgimist, teine aga kõrgendatud tundeelamust, mis ei ole ega saagi olla alluv ühelegi reegli- või seaduspärale.¹⁴³ Graatsia vasteks stiiliteoorias võiks pidada mõistet “suur maitse”:

¹⁴⁰ *Or cette facilité ne se rencontre que dans ceux, qui avant de s'instruire des règles, & de voir les Ouvrages d'autrui, ont consulté leur inclination, & ont examiné s'ils étoient attirés par une lumière intérieure à la profession qu'ils vouloient suivre. Car cette lumière de l'esprit, qui n'est autre chose que la Génie, nous montrant toujours le chemin le plus court & le plus facile, nous rend infalliblement heureux, & dans les moyens, & dans la fin* (De Piles 1699, 13–14).

¹⁴¹ *La Grace doit [...] dont on vient de parler, elle doit suivre le Genie; c'est elle qui le soutient & qui le perfectionne: mais elle ne peut, ni s'acquiescer à fond, ni se démontrer. Un Peintre ne la tient que de la Nature, il ne sçait pas même si elle est en lui, ni à quel degré il la possède, ni comment il la communique à ses Ouvrages [...] On peut la définir, ce qui plaît, & ce qui gagne le coeur sans passer par l'esprit.*

La Grace & la Beauté, sont deux choses différentes: la Beauté ne plaît que par les règles, & la Grace plaît sans les règles. Ce qui est beau n'est pas toujours gracieux, & ce qui est gracieux n'est pas toujours beau; mais la Grace jointe à la Beauté, est la comble de la Perfection (De Piles 1699, 10–11).

¹⁴² *Si la Peinture est une espece de création [...]* (De Piles 1699, 47).

¹⁴³ Monk 1944, 134. Seda seisukohta jagab ka Bernštein: Bernštein 2009, 273–274.

[...] Suur Maitse seotuna Maalikunstnike Teostega ei kaasne tavaliste asjadega. Keskpärasus on lubatud vaid nendes Kunstides, mis on vajalikud tavakasutamise jaoks [...] Maalikunstis peab olema midagi suurt, tabavat, mis suudaks üllatada, meeldida ning juhendaks, seda me nimetame suureks Maitseks. Selle läbi muutuvad tavalised asjad kauneiks ning kaunid ülevateks ja imelisteks; Maalikunstis on suur Maitse, Ülevus ja Imeline üks ja seesama asi [...].¹⁴⁴

Sellegi termini puhul me näeme kuidas De Piles seob “suure maitse” ülevusega. See on tunde keskne nähtus, mis on otseselt defineerimatu, “suur ja tavatu”. Tõstaksin esile juhendamise põhimõtet, mis on üheks suure maitse funktsiooniks. Mida suurem on maalikunstnikus tema geenius, seda suurem on tema kunstiteoste heameelt pakkumise ja õpetlikkuse mõju.¹⁴⁵ Didaktilisuse printsiip kujuneb Prantsuse geenius-õpetust läbivaks ja eriomaseks tunnusjooneks, mida me ikka ja jälle kohtame järgneva sajandi vältel ning mis kajastub ka hilisemas, 20. sajandi “loova intellektuaali” kuvandis.

Võttes kokku neli ülalkäsitletud autorit, on tõdetav, et nende teoste kaudu on võimalik arenguliselt jälgida, kuidas joonistuvad aste-astmelt välja maalikunstnik-geeniuse isikuomadused. Nende poolt väljatoodud elemendid, nagu seda on leiutuslikkus, kujutlusvõime, graatsia jt, kujunevad järgneval sajandil moodsa, sünnipärase kunstnik-geeniuse idee kesketeks tunnusteks. Seega kasvab Prantsusmaal akadeemilis-klassitsistliku doktriini baasilt, mida kõik kolm autorit esindavad, välja uut tüüpi ilu idee-keskne, subjektiivne autor, kelle filosoofiliseks aluseks pole mitte ainult valitsev Descartes'i epistemoloogia, vaid siin on tuntav ka nimetatud filosoofi õpetuses sisalduv metafüüsiline tahk.¹⁴⁶

Kahtlemata mõjutavad kõik neli laiemas plaanis Euroopa geenius-õpetuse kulgu, eriti alles “lapsekingades” olevat Briti traditsiooni. Kasutades väga üldistavat lähenemist saab rääkida kahest, teineteisest eristuvat suunast 17. sajandi Briti filosoofias, milleks on (1) empiiriline suund ja John Locke ning (2) idealistlik suund ning Cambridge'i platonistid. Nende kahe suuna koosmõju kujundab järgneva, 18. sajandi arengusuundi Briti esteetika ja kunstiteooria valdkonnas (sellest lähemalt ptk-s 2.2.1). Alljärgnevalt on mõlema puhul

¹⁴⁴ [...] *du grand Goût par rapport aux Ouvrages de Peinture, qui'il ne s'accommode point des choses ordinaires. Or le médiocre ne se peut souffrir tout au plus que dans Arts qui sont nécessaires à l'usage ordinaire [...]* Il faut donc dans la Peinture quelque chose de grand, de piquant & d'extraordinaire, capable de surprendre, de plaire & d'instruire, & c'est ce qu'on appelle la grand Goût; c'est par luy que les choses communes deviennent belles, & les belles, sublimes & merveilleuses; car en Peinture le grand Goût, le Sublime & la Merveilleux ne sont que la même chose [...]. (De Piles 1699, 26).

¹⁴⁵ [...] *les Peintres pourroient instruire & divertir selon la mesure de leur Génie* (De Piles 1699, 34).

¹⁴⁶ Beardsley 1975, 151.

vaatluse all vaid kitsalt need teemad, mis kas otseselt või kaudselt on seotud esteetika distsipliiniga ning geeniuse ideega.

1.5. John Locke'i "esteetika"

20. sajandi lõpukümnenditest alates on eriti Briti suunda puudutavates, esteetika ajalugudes ja teoreetilistes kirjutistes kujunenud üldlevinud seisukohaks viitamine John Locke'i (1632–1704) ulatuslikule mõjule selles ainevaldkonnas.¹⁴⁷ Julgen väita, et Locke'i mõju on käsitlustes üldiselt liialdatud, sealhulgas ka geeniuse temaatikat puudutavalt.

Locke'i peamiseks teoseks käesoleva teema kontekstis on *Essee inimõistusest* (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1689), mis on sisuliselt ka ainsaks teoseks, kus Locke puudutab põgusalt ilu ja kunsti küsimusi. Locke'i ükskõiksus ning isegi antipaatia antud teemade vastu peegeldub autori lauses, millega ta väljendab oma frustratsiooni inimeste suhtes, kes lasevad end mõjutada "petvatel kunstidel", eemaldudes sellega tõest ja teadmistest:

Asjatu on otsida viga petvate kunstide puhul, kui inimesed leiavad naudingut enda petmisest.¹⁴⁸

Jerome Stolnitzi hinnangul paigutub Locke'i suhtumine kunstide ning ilu suhtes täpselt kalkuleeritud ükskõiksuse ja vaenulikkuse vahele, sarnanedes poepidaja ja *philosophe*'i vaimsuse toodangule. Tema esteetika kontseptsioon on isenesest võõras isegi 18. sajandi Briti teooriale.¹⁴⁹ Siiski on ka Stolnitzi esitatud kriitiline hinnang mõneti ekslik. Ei saa eitada fakti, et mitmed autorid nimetavad Locke'i otseselt oma mõjutajaks, seda kas negatiivses (Shaftesbury) või positiivses (Hutcheson, Addison) tähenduses.

Locke'i doktriini nurgakiviks on ideede pärinemine kogemusest:

Kõik ideed tulenevad aistingust või arutlusest. [...] Kust saab [meel] oma arutluste ja teadmiste ainese? Selle peale vastan ma ühe sõnaga, kogemusest: selles on saab aluse kogu meie teadmine ja sellest ammutab ta lõpptulemusena ennast.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Dabney Townsend. Lockean Aesthetics. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 49. No. 4 (Autumn, 1991).

¹⁴⁸ *And it is in vain to find fault with those arts of deceiving wherein men find pleasure to be deceived* (John Locke, Gent. *An Essay Concerning Human Understanding* (London: G. Routledge, 1689), 412).

¹⁴⁹ Jerome Stolnitz. Locke and the Categories of Value in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory. – Philosophy. Vol. 38. No. 143 (Jan., 1963), 41.

¹⁵⁰ *All ideas come from sensation or reflection. [...] Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from experience: in that all our knowledge is founded, and from that it ultimately derives itself* (Locke 1689, 59).

Jaotades aistingud kaheks, “välisteks tunneteks” ehk “aistinguteks” ning “seesmisteks tunneteks” ehk “arutlusteks”, seisneb Locke’i printsiip selles, et ilma väliste aistinguteta on välistatud ka sisemised refleksioonid ning igasugune mõju inimmeelele saab toimida vaid sel moel.¹⁵¹ Locke välistab igasuguse “sünnipärase” (*innate*) ideede olemasolu võimaluse, esitades selle põhimõtte tõestuse kohe oma teose alguses ning rõhutades seda ikka ja jälle kui üht olulisemat põhitõde.¹⁵² Mitmed autorid rakendavad Locke’i aistingute jaotust oma esseedes (kõige otsesemalt Hutcheson ning viimasest mõjutatuna ka Gerard), kuid teevad seda osaliselt, säilitades sünnipärase ideede kontseptsiooni, seda just geeniusse kui “loomuliku ja originaalse”, mitte selle “õpetatud” versiooni puhul (vt ptk 2.2.5.).

Locke’i kogemuse-keskne epistemoloogia välistab sünnipäraselt kaasaantud erakordsete ideedega “loomuliku geeniusse” olemasolu võimaluse. “Locke’i geenius”, kui seda nii võib nimetada, saaks küll olla “õpetatud geenius” ehk “talent”, täiustades oma annet vaid kogemuste varal, kuid temas puudub “midagi jumalikku” (*quiddam divinum*). Seega võib öelda, et Stolnitsi kriitikat Locke’i suhtes ei saa pidada täielikult vääraseks. Ehkki me võime kohata mõjutusi Locke’ilt 18. sajandi esteetikas, siis kitsamalt geeniusse-õpetuse kontekstis on Locke’i empiirika sellele traditsioonile “võõras”.

1.6. Cambridge’i platonistid

Erinevalt Locke’ist on Cambridge’i platonistide mõju Briti esteetikale käsitletud tunduvalt vähemal määral. Peaasjalikult nähakse nende otsest mõju Shaftesburyle¹⁵³ ning hilisematele romantismi autoritele, nagu Coleridge ning Wordsworth¹⁵⁴.

Rääkides Cambridge’i koolkonna platonismist, peame silmas platonismi nähtuna läbi Plotinose õpetuse, seega on terminoloogiliselt korrektsem nimetada seda uusplatonismiks, nagu seda antud väitekirjas edaspidi ka on tehtud. Cambridge’i platonistide huvi fookusesse ei kuulu otseselt esteetikaga seotud küsimused. Nad puudutavad ilu ning kunsti vahelisi seoseid vaid põgusalt (sarnaselt Locke’iga), keskendudes peamiselt usulis-kõlbelisele problemaatikale ning ateismi kriitikale.

¹⁵¹ Locke 1689, 60

¹⁵² Locke 1689, 12–26.

¹⁵³ Peter Kivy. *The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics* (Oxford Scholarship Online: November 2003), 4; vt ka Wallace Jackson. *Affective Values in Early Eighteenth-Century Aesthetics*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 27. No. 1 (Autumn, 1968), 87–92.

¹⁵⁴ Douglas Hedley. *Platonism, Aesthetics and the Sublime at the Origins of Modernity*. *Platonism at the Origins of Modernity. Studies on Platonism and Early Modern Philosophy*. Eds. D. Hedley and S. Hutton (Dordrecht: Springer, 2008), 275–276; vt ka: J. H. Muirhead. *The Cambridge Platonists* (I). – *Mind, New Series*. Vol. 36, No. 142 (Apr., 1927), 158.

Siiski võib mitmeid Cambridge'i platonistide poolt esitatud printsiipe, mis kaudselt seostuvad esteetiliste kategooriatega, kohata 18. sajandi autorite teostes. Jonathan Loesberg viitab kahele Cambridge'i platonistide poolt Briti traditsioonile mõju avaldanud elemendile, milleks on esmalt kõlbluse ning ilu aprioorne seotus, mis vastandub Locke'i empirismile ning sellele järgnenud Hobbesi poliitikale, ning teiseks looduse loomisvõimelisusele (*plasticity*), vastanduses mehhanistlikule maailmaruumi nägemisele.¹⁵⁵ Siia juurde tuleb lisada veel üks element, millest lähtuvad kaks eeltoodut ning mis on aluseks geeniuuse-õpetusele 18. sajandil – see on jumalikust pärineva algidee põhimõte. Henry More (1614–1687) oma essees *Vastumürk ateismile* (*The Antidote Against Atheism*, 1655), rääkides “tegeliku teadmise” (*actuall Knowledge*) olemasolust inimeses, pidades teadmist eraldiseisvaks ja sõltumatuks ainelistest maailmast saadavatest meele aistingutest, toob kujundliku näite “uinunud muusikust”:

Oletame, et oskuslik *Muusik* on uinunud aasamurul, sel ajal ei näe und millestki sellisest, mis oleks seotud tema muusika erialaga, seega puudub siin üheses mõttes *tegelik oskus* või Arusaam ja ka igasuguse muusikalise esindatus temas; kuid tema kõrval istuv sõber, kes ei oska ise laulda, raputab teda ning äratav ta, soovides, et ta laulaks ühe või teise Laulu, öeldes talle ette kaks või kolm sõna Laulu algusest, mispeale, avades oma suu, laulab ta kogu Laulu vaid väikese vihje peale: Nii ka *inimese Meel*, mis raputatakse ja äratatakse üles väliste Objektide poolt, pannakse liikuma palju terviklikumas ja selgemas tähenduses, kui talle seda vihjavad välised põhjused; ning seda Valdkonda sõandan ma nimetada *tegelikuks Teadmiseks*, selles tähenduses nagu magava Muusiku oskust võib nimetada *tegelikuks Oskuseks* ka siis, kui ta sellele üldse ei mõtle.¹⁵⁶

Mõttekonstruktsiooni, mida More kasutab, võib nimetada tüüpiliseks 18. sajandi autoritele, kes keskenduvad kunstnik-geeniuusele. Sisemine idee on alati täiuslikum välisest ja ainelisest. Mitte välisest saadud aisting ja selle refleksioon (nagu Locke'il) ei sünnita ideed, vaid kunstniku sünnipäraselt meeltes olev idee kunstist (antud näitel muusikakunstist) on see, mis täiustab

¹⁵⁵ Jonathan Loesberg, *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Postmodernism* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 29.

¹⁵⁶ *Suppose a skilfull Musician fallen asleep in the field upon the grasse, during which time he shall not so much as dream any thing concerning his musical faculty, so that in one sense there is no actuall skill or Notion, nor representation of any thing musicall in him; but his friend sitting by him, that cannot sing at all himself, jogs him and awakes him, and desires him to sing this or the other Song, telling him two or three words of the beginning of the Song, whereupon he presently takes it out of his mouth, and sings the whole Song upon so light and slender intimation: So the Mind of man being jogg'd and awakened by the impulses of outward Objects, is stirred up into a morefull and clear conception of what was but imperfectly hinted to her from externall occasions; and this Faculty I venture to call actuall Knowledge, in such a sense as the sleeping Musician's skill might called actuall Skill when he thought nothing of it* (Henry More, *An Antidote Against Atheism, or, an Appeal to the Naturall Faculties of the Minde of Man, whether there be not a God* (London: J. Flesher, 1655), 20–21).

ainelist maailma. Väline kogemus on küll impulsiks, mis “äratab” kunstniku, kuid on fragmentaarne ja teisene “tegeliku teadmisega” võrreldes.

Looduse loomisvõimet, “looduse vaimu”, ilmingut, mis vastandub nii Descartesi kui Hobbesi mehhanistlikule maailmaarengu nägemisele, käsitlevad nii More kui Cudworth. Ralph Cudworth (1617–1688) seostab looduse loomisvõimelisuse otseselt kunstiga, põhimõte, mis saab omaseks 18. sajandi esteetikale:

[...] esimene *Loomisvõimelise Looduse* Kontseptsioon seisneb selles, et ta *on Kunst iseeneses, toimides koheselt Ainele, kui Sisemine Põhimõte*. [...] kuigi *Loomisvõimeline Loodus* on *Kunsti*-laadne, on tal mõned Märkimisväärsed *Eelised*, mida ta omab *Inimese Kunstiga* võrreldes [...] *Loodus on Kunst*, mis on *Ühendunud ja Kehastunud aines*, mis ei toimi välispidiselt *Mehhaaniliselt* [nagu inimese kunst – HR], vaid sisemiselt, *Vitaalselt* ja *Võluväl*.¹⁵⁷

Siit järeldub kahe kunsti, looduse ja inimese kunsti, vahekord ning viimase eesmärk. Looduse kunst, mille all autor peab silmas jumalikku kunsti on võrreldes inimese omaga täiuslik. Kuna ebatäiuslik saab jäljendada vaid täiuslikku, on inimese oma kunstis määratud jäljendama jumalikku kunsti.¹⁵⁸ Siiani on Cudworth kõigiti näidanud looduse kunsti eelisseisu inimese kunsti ees:

[...] *Looduse Eelis Inimese Kunsti* ees on see, et samal ajal kui *Inimkunstnikud* peavad sagedasti otsima ja on segaduses, seetõttu *Küsid Nõu* ja *Arutledes*, parendades oma algset Tööd teiste mõtete kaudu, siis *Loodus* vastupidiselt ei otsi kunagi mida teha ega seisku ning just sel Põhjusel (selle kõrval, millele Viidatakse pärast), mitte kunagi ei Küsi Nõu ega Arutle.¹⁵⁹

¹⁵⁷ [...] *the first General Conception of the Plastic Nature, That it is Art in self, acting immediately on the Matter, as an Inward Principle. [...] though the Plastic Nature be a kind of Art, yet there are some Considerable Preeminences which it hath above Humane Art [...] Nature is Art as it were Incorporated and Imbodied in matter, which doth not act upon it from without Mechanically, but from within Vitally and Magically* (Ralph Cudworth. *The True Intellectual System of the Universe* (London: Printed for Richard Royston, 1678), 155–156).

¹⁵⁸ *And thus we have sen the Difference between Nature and Humane Art; that the Latter is Imperfect Art, acting upon the Matter from without, and at a Distance; but Former is Art it self or Perfect Art, acting as an Inward Principle in it. Wherefore when Art is said to imitate Nature, the meaning thereof is, that Imperfect Humane Art imitates that Perfect Art of Nature, which is really no other than the Divine Art it self, as before Aristotle, Plato has declared in his Sophist, in these words. Those things which are said to be done by Nature, are indeed done by Divine Art* (Cudworth 1678, 155).

¹⁵⁹ [...] *Preeminence of Nature above Humane Art is this, That whereas Humane Artists are often to seek and at loss, and therefore Consult and Deliberate, as also upon second thoughts mend their former Work; Nature, on the contrary, is never to seek what to do, nor at a stand; and for that Reason also (besides another that will be Suggested afterwards) it doth never Consult nor Deliberate* (Cudworth 1678, 156).

Seejärel pöörab autor aga “inimkunsti” nõrkuse selle tugevuseks ja eeliseks looduse ees, rääkides looduse kunsti “ebatäiustest ja vigadest, mistõttu ta [looduse kunst] jääb alla Inimkunstile”. Nimelt puudub looduse kunstil oma kunsti-päraste eesmärkide saavutamise puhul “kavatsus” ja samuti nende eesmärkide “põhjuste mõistmine”, mistõttu loodus ei saa olla “täiusliku kunsti ja tarkuse isand” (*Master of that Connsumate Art and Wisdom*) vaid kõigest “tööd rügav täideviija” (*Drudging Executioner*):¹⁶⁰

Kui [kunstnik/autor – HR] on imetlenud seda *Tarkust* ja *Kunsti*, millest on vormitud Loomade Kehad, teeb ta järelduse, et peab tunnustama seda et, kas *Vegetatiivne* või *Loov Hinge Jõud*, mis on valmistanud ja korrastanud omaenese keha, on enam Suurepärane ja Jumalik kui Mõistuslikul teel saadu. [...] ta [Loodus – HR] vaid Matkib ja Teadmatult jäljendab *Jumalikku Kunsti* ja *Tarkust*, [...] ta ei ole Võimeline *Küsima Nõu* ega *Arutlema*, ta ei oska Tegutseda *Valikuliselt* või *Kaalutlevalt*.¹⁶¹

Selline järelduskäik võimaldab Cudworthil kasutada “inimese kunsti” puhul samastust “Abstraktne Kunst ehk Tarkus”.¹⁶² Autori seisukoht on vaadeldav kui omamoodi kompromiss looduse ja kunsti vahel. Ülendades ühelt poolt looduse ilutäiust ebatäiusliku, mehhaaniliste vahenditega teostatud kunsti ainelise väljundi ees ning teisalt seostades inimese kunsti jumaliku tarkusega, mis ületab loodust teadliku arutlusvõime poolest, seab Cudworth mõlemad otseselt lähtuma jumalikust algest. Mis puudutab aga jäljendamist, mis on eriti oluline maalikunstniku seisukohast vaadatuna, kellele on see peamiseks väljendusvahendiks kunstiteose teostamisel, siis siin võimaldab Cudworth jäljendada oma kunstnikul kõige täiuslikumat – jumalikku kunsti, st ideaalset (Platoni kohaselt), mitte parendamist ja täiustamist vajavat (Aristotelese kohaselt).

Cambridge'i platonistide kaudu tähtsustub looduse temaatika, seda nii ainelises kui inimloomuse tähenduses, kui üks läbivamaid suundi Briti traditsioonis. Cudworthi ja More'i looduse loomisvõimelisuse käsitlustes, mis tõstavad esile looduse täiusliku jumaliku teostuse – looduse, mis teostab end “vitaalselt ja maagiliselt”, on orgaaniliselt seotud ka subliimsuse mõistega, mis kujuneb üheks olulisemaks tunnusjooneks Briti esteetikateoorias.

¹⁶⁰ Cudworth 1678, 156.

¹⁶¹ *For after he had admired that Wisdom and Art by which the Bodies of Animals are framed, he concludes that one or other of these two things must needs be acknowledged, that either the Vegetative or Plastique Power of Soul, by which it Fabricates and Organizes its own body, is more Excellent and Divine than the Rational [...] yet it doth but Ape and Mimic the Divine Art and Wisdom, [...] it is not Capable of Consultation or Deliberation, nor can it Act Electively or with Discretion* (Cudworth 1678, 156–157).

¹⁶² Cudworth 1678, 156.

2. PRANTSUSE JA BRITI KUNSTNIK-GEENIUSE IDEE ARENG 18. SAJANDIL

18. sajand tähistab mitmeski mõttes uut etappi kunstnik-geeniuse idee arengu-
loos. Nüüd aktualiseeruvad mitmed geniuse mõistega seotud elemendid, mis
seni leidsid küll nimetamist, kuid olid käsitletud kui teisejärgulised. Sajandi esi-
mese poolel hakkab enam domineerima tähelepanu erinevate tundeelementide
vastu, nagu seda on kujutlusvõime, entusiasm jne. Just nende kaudu hakkab
käsitlustesse ilmuma “loomulik genius” ning sajandi keskpaigaks jõuavad nii
Prantsuse kui Briti geniuse käsitlused lõplikult geniuse kui inspireeritud
subjekti aktsepteerimiseni, kus autor “omab geniust” või ka “on genius”¹⁶³,
tehes seda aga koolkonniti erinevaid lähenemisteid pidi.

2.1. Moodsa kunstnik-geeniuse Prantsuse narratiiv

Prantsuse geniuse käsitus 18. sajandil on vaadeldav kahesuunalisena. Ühelt
poolt kannab see eneses edasi eelmise sajandi klassitsismi kogemust, ideed
ratsionaalsest geniusest, selle “õpetatud” variandist, mille puhul geniuse suurus
sõltub tema pidevast enesetäiustamisest, ehk konservatiivset suunda (vt ptk 1.3).
Teisalt aga asutakse juba sajandi alguses rõhutama ideed tunde-geeniusest, kes
kannab eneses domineerivana irratsionaalset elementi. See asjaolu võimaldab
Prantsuse geniuse-teoorial jõuda geniuse variandini, mida võiks tinglikult
nimetada “hullunud” ehk “meeltest äraolevaks” geniuse ideeks (sellest lähe-
malt ptk-s 2.1.7.). Lisaks sellele võimaldab luule- ja maalikunsti teooriate järjest
süvenev lahusus veelgi enam esile tõsta maalikunstnik-geeniuse kuvandit. 18.
sajandi esimese poole mõjukaks autoriks (sarnaselt Shaftesburyga Briti ver-
sioonis), kellest saab alguse geniuse-õpetuse uus suund, on vaieldamatult Du
Bos.

2.1.1. Jean Baptiste Du Bos' psühho-füsioloogiline genius

Jean Baptiste Dubos (ka Du Bos) (1670–1742) – vaimulikust literaat, kes on
Prantsuse esteetika traditsiooni üks alusepanija. Tema olulisimaks teoseks antud
väitekirja kontekstis on kaheosaline *Kriitilised mõtisklused luulest ja maali-
kunstist* (*Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*), mis ilmub
anonüümsena 1719. aastal.¹⁶⁴ Tatarkiewiczi hinnangul pole Du Bos' esitatavad
tõekspidamised mitte kõiges ainukordsed, tema teoses leiduvad vead kajastavad

¹⁶³ Frieden 1985, 66.

¹⁶⁴ Du Bos' teos ilmub ingliskeelsena Thomas Nugenti tõlkes 1748. aastal, mõjutades
seeläbi Briti 18. sajandi teise poole traditsiooni, eelkõige Alexander Gerardi.

oma ajastule omaseid väärarusaamu, viidates ülevõimendatud europotsentristlikule kultuurinägemisele, kuid ta suudab, erinevalt oma sajandi alguse eelkäijatest (näiteks kalvinistist filosoofist Jean-Pierre de Crousaz'st, kes avaldab oma *Traktaadi ilust* 1714. aastal), esitada mõtteid detailsemalt, ehkki mitte alati süsteemselt.¹⁶⁵

Järgnevalt vaatleksin Du Bos' teose põhjal: 1) millisena näeb autor maalikunsti ja kunstniku rolli "kaunite kunstide" seas ning 2) mida kujutab endast Du Bos' "geeniuse psühho-füsioloogiline portree".

Maalikunst ja "kaunid kunstid"

Nagu oma eelkäijad, lähtub Du Bos *ut pictura poesis*'e printsüübist. Võib öelda, et kogu teose vältel on tuntav autori teatav sümpaatia visuaalse väljenduse suhtes, lähtuvalt just selle tundemõju suurusest kuuldelise luulekunsti ees. Du Bos' eesmärgiks on leida tasakaal erinevate kaunite kunstide vahel, soovimata kategooriliselt eelistada üht teisele (nagu teevad seda maalikunsti eelistades nii Du Fresnoy kui ka De Piles). Nii näiteks möönab autor, rääkides maalikunsti suuremast mõjust inimestele võrreldes luulekunstiga:

Esiteks, maalikunst mõjub meile nägemismeele kaudu. Teiseks ei kasuta maalikunst kunstlikke märke nagu luule, vaid loomulikke/looduslikke. Nende loomulike märkide kaudu teostab maalikunst oma jäljendusi. [...] Nägemine omab suuremat võimu hinge üle kui kõik teised meeled.¹⁶⁶

Tasakaalustamaks aga oma väidet, toob autor kõrvalnäitena esile luulekunsti eelise, milleks on selle mõju ajaline kestvus, kuna pilt saab näidata vaid üht hetke stseenist, kuid terve luuletus seevastu erutab enam kui seda suudab teha pilt.¹⁶⁷

Du Bos' keskseks põhimõtteks, mis kehtib kõikide kaunite kunstide puhul, on tundeelamuse pakkumine. Ta alustab oma mõlemat kõidet mõtteavaldusega kahe kunstiliigi peamisest funktsioonist:

[1 köide] Oma igapäeva kogemuse põhjal oleme kogenud, et luule ja pildid tekitavad meelelist naudingut, kuid ikkagi on raske seletada, mida sisaldab see nauding, mis sageli sarnaneb kannatusele ja mille tunnused on sageli sarnanevad

¹⁶⁵ Tatarkiewicz 2005, 433.

¹⁶⁶ *La premiere est que la peinture agit sur nous par le sens de la vûë. La seconde est que la peinture n'employe pas des signes artificiels ainsi que la fait la poësie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations. [...] La vûë a plus d'empire sur l'ame que les autres sens* ([Jean-Baptiste Du Bos]. *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Ut pictura poesis. Premiere partie* (Paris: Jean Mariette, 1719), 375).

¹⁶⁷ Du Bos (I) 1719, 384.

ülimalle valule. Luule- ja maalikunst ei ole eales varem nii kiidetud, kui siis, kui nad panevad meid kannatama.¹⁶⁸

[2 köide] Ülevus Luule- ja Maalikunstis peab liigutama meelt ja pakkuma naudingut, samuti nagu Kõnekunsti ülevus peab olema veenev.¹⁶⁹

Ehkki tsitaatides on tuntav meeleolumuutus, liikumine valulisest naudingulisuse suunas, säilib mõlemas keskne rõhuasetus tunnete, mis on ülimad, ülevad ja tekitis raskesti seletatavad:

Kuna reaalsel ja tõelistel tundmustel, mis pakuvad hingele kõige eredamaid aistinguid, on niivõrd ebameeldivad tagajärjed, sest vähestele õnnehetkedele, mida need naudivad, järgneb terve rida kurbi päevi – kas ei võiks siis kunst leida vahendi, mis aitaks lahutada paljude meie kirgedega kaasnevatest masendavatest tagajärgedest ja säilitada nendega kaasnevad meeldivad naudingud? Kas ei võiks kunst luua nii-öelda uue loomusega olevusi? Kas ei võiks kunst valmis luua esemeid, mis ergutaksid meis kunstlikke kirgi, mis suudaksid vallata meid hetkel, mil me neid tajume, kuid ei tekitaks hiljem reaalseid piinu ja tõelisi kannatusi [...]. Luule- ja maalikunst on selleni jõudnud.¹⁷⁰

Du Bos hakkab järk-järgult hülgama akademismile omast reeglipärasuse nõuet, asendades selle meeleliste ja tunde impulssidega, eelkõige subliimsusega, mille kaudu avaldab end kunstitõde.

Du Bos' geenius

Autori huviobjektiks on vaieldamatult geenius, millele autor pühendab suure osa oma teose teisest köitest. Nii nagu kaunite kunstide tasakaalustava võrdluse puhul, nii ka geeniusse interpreteerimisel ei piirdu Du Bos vaid kitsalt

¹⁶⁸ *On éprouve tous les jours que les vers & les tableaux causent un plaisir sensible, mais il n'est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, & dont les symptomes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art la Poésie & l'art de la Peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger* (Du Bos (I) 1719, 1).

¹⁶⁹ *Le Sublime de la Poésie & de la Peinture est de toucher & de plaire, comme celui de l'Eloquence est de persuader* ([Jean-Baptiste Du Bos]. *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Ut pictura poesis. Seconde partie* (Paris: Jean Mariette, 1719), 1).

¹⁷⁰ *Quand les passions réelles & véritables qui procurent à l'ame ses sensations les plus vives, ont des retours si facheux, puisque les momens heureux dont elles sont jouir sont suivis de journées si tristes, l'art ne pourroit-il pas trouver le moyen de séparer les mauvaises suites de la plupart des passions d'avec ce qu'elles ont d'agréable? L'art ne pourroit-il pas créer, pour ainsi dire, des êtres d'une nouvelle nature? Ne pourroit-il pas produire des objets qui excitassent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, & incapables de nous causer des peines réelles & des afflictions veritables [...] La Poésie & la Peinture en sont venus à bout* (Du Bos (I) 1719, 23–24).

geeniusega kunstis, näidates selle olemasolu võimalikkust ka mitmes teises eluvaldkonnas. Esmaseks geeniuse kriteeriumiks seab Du Bos võime “leiutada”, selleks võimeline isik peab olema sündinud geeniusega ning leiutamisevõime nõuab lisaks pikka õppimist.¹⁷¹ Du Bos järgib siin osalt akadeemilist, konservatiivset suunda: sünnipärast geeniust kui võimet peab pidevalt täiustama ning tegema seda õppimise teel, millega kaasneb nõue adekvaatselt hinnata oma tegevust, nagu seda rõhutas ka näiteks Du Fresnoy (vt ptk 1.3.). Samas eemaldub Du Bos nimetatud suunast ja ütleb sõnaselgelt, et geeniust peab reeglitest õppima “vaid kaugelt” ning “kogemus on see, millest õnneliku geeniusega inimesed õpivad reegleid rakendama”.¹⁷² Seega, reeglid ei ole geeniusele allumiseks, vaid üheks võimaluseks hinnata oma kogemuse läbi saavutatud tulemust. Du Bos ei usu rangetesse reeglitesse, seades kunstid vahetusse seosesse geeniusega.¹⁷³

Asjakohane on siin ära tuua Du Bos’ nägemus geeniuse ning kunstnik-käsitöölise olulisest erinevusest:

Kui see jumalik innustatus, mis muudab Maalikunstniku Poeediks ja Poeedi Maalikunstnikuks, on puudu meie Kunstnikes, kui neil puudub, härra Perrault’ sõnul:

See tuli, see jumalik tuli, Meie Vaimu vaim ning meie Hinge hing.

Nad mõlemad jäävad kogu eluks madalateks töölisteks ja käsitöölisteks, kellele makstakse päevapalka, kuid kes ei vääri sellist tunnustust ja tasu, mida kultuurirahvad omistavad hiilgavatele kunstnikele.¹⁷⁴

Maalikunstniku ja Luuletaja taotluse järgi tehakse meie meeli liigutada suutvate ideede ja kujutiste leiutamise põhjal tehakse vahet suurel Kunstnikul ja lihtsal käsitöölisel, olgugi et viimased võivad tihtipeale olla teostuse asjus esimestest osavamadki töölisel. Parimad Värsisepad ei ole suurimad Luuletajad, just nagu ka kõige Reeglitruumad Joonistajad ei ole suurimad Maalikunstnikud.¹⁷⁵

¹⁷¹ Du Bos (II) 1719, 4.

¹⁷² *Les regles [...] qui ne montrent le chemin que de loin, & ce ne’est qu’avec le secours de l’experience que les genies les plus heureux apprennent comment il faut appliquer [...] ces regles* (Du Bos (II) 1719, 5).

¹⁷³ Saisselin 1966, 193.

¹⁷⁴ *Si cet enthousiasme divin, qui rend les Peintres Poetes, & les Poetes Peintres, manque à nos Artisans, s’ils n’ont pas, comme le dit Monsieur Perrault:*

Ce feu, cette divine flâme/L’Esprit de nôtre esprit, & l’Ame de nôtre ame.

Les uns & les autres restent toute leur vie de vils ouvriers, & les manoeuvres, dont il faut payer les journées, mais qui ne meritent pas la consideration & les récompenses que les Nations polies doivent aux Artisans illustres (Du Bos (II) 1719, 5–6).

¹⁷⁵ *C’est à l’intention du Peintre ou du Poëte: c’est à l’ivention des idées & des images propres à nous émouvoir qu’on distingue le grand Artisan du simple manoeuvre, qui souvent est plus habile ouvrier que luy dans l’exécution. Les plus grands Versificateurs ne sont pas les plus grands Poëtes, comme les Dessinateurs les plus Reguliers ne sont pas les plus grand Peintres* (Du Bos (II) 1719, 3).

Siin kordab Du Bos oma versioonis “jumaliku tuleleegi” kui geeniusse olemasolu eelduse uusplatonistlikku põhimõtet, mis on teatavate mõõndustega läbivaks suunaks “kultuurrahvaste” (kasutades Du Bos’ määratlust) geeniusse-õpetuses tervikuna.¹⁷⁶ Tunnustades küll käelist ja sõnalist vilumust, annab autor oma eelistuse sõnaselgelt tundemeelse väljendamisega, kahandades seeläbi tehnilise teostuse täiusevajadust.

See põhimõte muutub sajandi vältel valdavaks, seda aga kitsalt geeniusse käsitlemise puhul. Me näeme, kuidas erialane tehniline meisterlikkus, sealhulgas hea jäljendamisoskus ning reeglite järgimine, kuuluvad kestvalt “tavalise” kunstniku nõutavasse oskustepagasisse. Kogu oma teose vältel teeb Du Bos rõhutatult vahet talendi ja geeniusse omamise vahel. Esimene tähistab meisterlikku oskust jäljendada kas loodust või tuntud meistrit, omadust, mis omab kindlaid limiteeritud piire. Teine aga, olles sünnipärane ja loomuomane, avab selle omajale, kes on ära tundnud oma “õige” geeniusse, piiramatult täiustatavad eneseteostamise võimalused õigesti valitud ameti raames.

Tähelepanuvääriv on ka see, kuidas autor avab lugejale geeniusse olemuse selle füsioloogilisest küljest, toetudes oma teoorias 17. sajandi vältel toimunud muutustele meditsiiniteoorias, eriti aga William Harvey füsioloogiaalastele avastustele, mis on seotud inimese vereringega.¹⁷⁷ Du Bos’ lähenemist geeniusse ideele sellises kontekstis võib nimetada omas ajas erakordseks, edestades sellega hilisemaid romantismi ajastu geeniusse-teoreetikuid mitme aastakümne võrra.

Nagu varasemalt öeldud, tähistab geenius Du Bos’le erilist võimet. Võib vaid osaliselt nõustuda Guyeri väitega, kelle sõnul on Du Bos’ geeniusse eelduseks see, et tegu on haruldase võimega, mitte aga, et see on võime teha midagi haruldast.¹⁷⁸ Järgnevas arutluses jõuab Du Bos väga lähedale sellele, et tunnistada geeniusse kui isikut:

Minu arusaama kohaselt seisneb nende kunstide [maalikunsti ja luule] geeniusse ajuelundite edukas koostöös, iga säärase elundi heas seadistuses ja samuti vere kvaliteedis, mis toimingu ajal tekitab käärimise, pakkudes nõnda külluslikult vaimuandeid neile allikatele, mis teenivad kujutlusvõime funktsioone. Äärmuslik väsimus ja kurnatus, mille toob kaasa pikaajaline vaimne pingutus, annab tõepoolest tunnistust sellest, et kujutlusvõime töö kulutab ohtralt keha jõudusid. Ma oletan, et loometöö kuumutab verd, sest maalikunstnikud ja luuletajad ei suuda midagi külmavereliselt välja mõelda; on ju teada, et oma ideid haududes haarab neid teatud eriline vaimustus. Aristoteles räägib isegi ühest luuletajast, kellel

¹⁷⁶ Du Bos näeb geeniusse olemasolu võimalikkust vaid Euroopas, eriti selle lõuna- ja keskosas. Tunnustades küll erinevate rahvaste (hiinlased, egiptlased, mehhiklased jne) kunstilisi püüdlusi, puuduvad tema jaoks nende hulgas geeniused (Du Bos (II) 1719, 140–164).

¹⁷⁷ Sel teemal: Walter Pagel. William Harvey and the Purpose of Circulation. – *Isis*. Vol. 42. No. 1 (Apr., 1951), 22–38.

¹⁷⁸ Guyer 2003, 118.

õnnestus loometöö alati kõige paremini just siis, kui tema luuleind paisus pööraseks hulluseks.¹⁷⁹

Vaatamata sellele, et autor ei usalda “füüsilisi seletusi selle teaduse ebatäiuslikkuse tõttu”¹⁸⁰, väidab ta veendunult:

Kui vere kvaliteet ühineb elundite hea seadistusega, siis selline soodne kooslus moodustabki, minu arvamuse kohaselt, luulelise või pildilise geenuse [...] – Rääkides füüsilisest küljest, arvan ma, et see õnnelik ühendus on jumalikkus, mis Luuletajate sõnul asetseb nende rinnus.

Meis on Jumal, tema tagantlökkamine sütitab meid.

Ja see innustatus jumaliku elu läbi toob meie hingele innustatuse püha alge.

Selles seisnebki jumalik hullus [...].¹⁸¹

Siin põimuvad omavahel kokku kaks Du Bos’le iseloomulikku suunda. Esmalt soovib ta läheneda oma geenusele empiiriliselt, mille puhul on võimalik rääkida Locke’i mõjust.¹⁸² Teisalt kõneleb Du Bos Platoni õpetusest pärinevast “jumalikust hullusest”.¹⁸³ Seda kontseptsiooni võib pidada iseomaseks ka järgnevale Prantsuse geenuse-traditsioonile, mis saavutab oma koondlahenduse Denis Diderot’ interpretatsioonis, kuid mille esimeseks (taas)ellukutsujaks 18. sajandil on Du Bos.

¹⁷⁹ *Je conçois que le genie de leurs Arts consiste en un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail, de maniere qu’il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l’imagination. En effet l’extrême lassitude & l’épuisement qui suivent une longue contention d’esprit rendent sensible que les travaux d’imagination font une grande dissipation des forces du corps. J’ai supposé que le sang de celui qui compose s’échauffât; car les Peintres & les Poètes ne peuvent inventer de sang froid: on sçaic bien qu’ils entrent en une espece d’enthousiasme, lorsqu’ils produisent leurs idées. Aristote parle même d’un Poète qui ne composoit jamais mieux, que lorsque sa fureur poétique alloit jusques à la phrenesie* (Du Bos (II) 1719, 12–13).

¹⁸⁰ Du Bos (II) 1719, 15.

¹⁸¹ *Lorsque la qualité du sang est jointe avec l’heureuse disposition des organes, ce concours favorable forme, à ce que je m’imagine, le genie poétique ou pittoresque [...] J’imagine donc que cet assemblage heureux est, physiquement parlant, cette divinité que les Poètes disent être dans leur sein pour les animer.*

Est Deus in nobis agitante calescimus illo/ Impetus hic/ sacra semina mentis habet (Ovid. Fast. lib. 1 [tegelikult peaks olema 6.5, read 5 ja 6]).

Voila en quoy consiste cette fureur divine [...] (Du Bos (II) 1719, 15).

¹⁸² Vt Gabriel Bonno. The Diffusion and Influence of Locke’s “Essay concerning Human Understanding” in France before Voltaire’s “Lettres Philosophiques”. – Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 91. No. 5 (Dec. 3, 1947), 423.

¹⁸³ Platon. Ion, 534b. Tlk. Jaan Unt (käsikiri autori valduses).

[...] õnnelik saatus on olla sündinud koos geeniusena. Geenius on tuli, mis kergitab Maalikunstnikke kõrgemale iseenestest ja võimaldab neil oma kompositsioonides sulandada oma hinge kujutatavatesse figuuridesse ning liikumisse. [...] entusiasmi/innustatus on see, mis valdab Luuletajaid [...] Seetõttu võib nende tuju mitte alati olla nende eneste käsutuses. Seepärast samuti näib nende vaim neid mõnikord hülgevad [...] Õnnelikud on need Maalikunstnikud ja Luuletajad, kes omavad teistest enam võimu oma geeniusena üle, kes suudavad murda lahti innustatusest, kui nad on jätnud töö, ning kes ei too endaga seltskonda kaasa joobumust Parnassi.¹⁸⁴

Taas on Du Bos' tsitaadis leitav teatav vasturääkivus. Du Bos, pooldades ühelt poolt (jumalikku) tuld ning innustatust kunstnikus, mis võib viia meele hülgamiseni, räägib meile teisalt geeniusena ohjamise vajadusest, ühiskonna normidele/reeglitele alluvaist "kunstnikest", kelle tugevus seisneb oma geeniusena taltsutamise oskuses, mitte aga ohjeldamatuses ning liialdustes. Siin võib tuua selge paralleeli Shaftesbury kunstnik-geeniusena, kelle ekstravagantsi, vabadusi ja võimalikku hullust on määratud piirama hea maitse ning moraalinormid (vt lk 85).

Soovin juhtida tähelepanu ühele nüansile, millega Du Bos soovib rõhutada kunstnik-geeniusena eraldiseisvust ülejäänud ametikaaslastest. Autori tähelepaneku kohaselt ei ole enamik "väljapaistvaid maalikunstnikke sündinud ateljeedes" ja vähesed on "kasvanud oma isa eriala järgides".¹⁸⁵ Nimetatud asjaolu on oluliseks tunnuseks kunstnik-geeniusena isiku puhul ning kujuneb üheks komponendiks eneseküllase autori psühholoogilises portrees, nagu seda on oma käsitluses analüüsinud ka Ernst Kris.¹⁸⁶ Geenius ei saa olla pärilik, vaid ainukordne võime, mis on antud ühele konkreetsele isikule, kuid see asjaolu ei tee veel Du Bos' kontseptsioonis geeniusena täiuslikku kunstnikku. Taas rõhutades geeniusena puhul töö ja õppimise osakaalu tähtsust möönab Du Bos, et ka kõige õnnelikumad geeniused pole sündinud suurteks kunstnikeks, vaid on võimelised nendeks saama, tõustes vaid töö abil täiusena kõrgeima tasemeni.¹⁸⁷

Oma kahekõitelise teose teise osa jooksul räägib autor selgesõnaliselt geeniusena kui isikust enesest. Olgu öeldud, et hilisemate, 19. sajandi geeniusena-käsitlustes on sellest tulenevalt täheldatav ka selge eelistus geeniusena-autodidakti suunas, kes oma unikaalses "rikkumatuses" on sõltumatu igasugustest võimalikest välisest mõjuteguritest, sealhulgas süsteemsest haridusest. Hämmastava detailsusega

¹⁸⁴ *Ce bonheur est celui d'être né avec du génie. Le génie est ce feu qui élève les Peintres au-dessus d'eux mêmes, qui leur fait mettre de l'ame dans leurs figures & du mouvement dans leurs compositions. [...] l'enthousiasme qui possède les Poètes [...] Voilà pourquoi leur veine n'est pas toujours à leur disposition. Voilà pourquoi leur esprit semble les abandonner quelquefois, [...] Heureux le Peintres & les Poètes qui ont plus d'empire sur leur génie que les autres, qui sortent de leur enthousiasme en quittant le travail, & qui n'apportent point dans la société l'yvresse du Parnasse* (Du Bos (II) 1719, 16–17).

¹⁸⁵ Du Bos (II) 1719, 23–24.

¹⁸⁶ Vt Kris, Kurz 1979, 14–60.

¹⁸⁷ Du Bos (II) Paris 1719, 82.

kirjeldab ja analüüsib Du Bos geeniuuse toimimist, tema iseloomulikke tunnuseid, õppimisvõimet jne, alustades geeniuuse nooruspõlvest. Siingi on Du Bos ainulaadne autor geeniuuse-õpetuses.

Du Bos tõstatab oma töös teooria erinevates Euroopa maades valitsevate kliimaatiliste erinevuste ja geeniuuse seostest, rõhutades eelkõige õhu/atmosfääri “kvaliteedi” mõju geeniuuse kui isiku tekkele ja arengule.¹⁸⁸ Teisisõnu seostab ta omavahel paiga geeniuuse (*genius loci*) ja geeniuuse kui subjekti:

[...] muutused, mis toimuvad ühe kindla maa elanike kommetes ja geeniuuses, peavad olema mõjutatud selle sama maa õhu omaduste muutustest. [...] nii on tuntav erinevus kahe erineva sajandi prantslaste kommetes ja geeniuuses, seotud Prantsusmaa õhu kvaliteedi muutustega. [...] Seepärast on näiteks itaallased alati sobivamad eduks Maalikunstis ja Luules kui Balti mere ääres elavad inimesed.¹⁸⁹

Muuhulgas kasutab Du Bos geeniuuse iseloomustamisel kujundina taimemotiivi. Suure tõenäosusega on tegu esmakordse sellise metafoori kasutamisega geeniuuse käsitlustes:

Genius on seepärast taim, mis nii-öelda kasvab iseendast, kuid tema viljade kvaliteet ning kvantiteet sõltub suurel määral tema kasvupinnasest. Õnnelikem genius saab olla täiustatud vaid pika õppimise teel.¹⁹⁰

Võib koheselt tuua paralleeli Edward Youngi “taim-geeniuuse” kujundiga (vt ptk 2.2.4.), kus Young küll seostab selle geeniuuse originaalsuse kontseptsiooniga, ehkki oma lähtekohast, geeniuusest kui iseseisvalt arenevast isikust, kattuvad mõlema autori ideed. Siiski on keeruline öelda, kas siin on tegemist Youngi otsese laenuga Du Bos’lt või juhusliku mõttelise ühtlangevusega.

Du Bos, pidades silmas ajastu kuulsaimat klassitsistliku maalikunsti viljelejat Nicholas Poussini, teeb oma teoses avalduse, mida võib pidada oma ajast ees

¹⁸⁸ Du Bos’ “geeniuuse kliima teooria” on mõnede uurijate väitel mõjutanud ka Saksa, eriti Gottfried Herderi seisukohti. Vt Armin Hjäman Koller. *The Abbe Du Bos – His Advocacy of the Theory of Climate: A Precursor of Johann Gottfried Herder* (Champaign: The Garrard Press, 1937).

¹⁸⁹ [...] *il faut attribuer de même aux changements qui surviennent dans l'air d'un certain pays les variations qui arrivent dans les moeurs & dans le genie de ses habitants. [...] de même il faut attribuer à l'alteration des qualités de l'air de France la difference sensible qui s'observe entre les moeurs & le genie des François d'un siecle & des François d'un autre siecle. [...] Voilà pourquoi, par exemple, les Italiens seront toujours plus propres à réussir en Peinture & en Poësie que les peuples des environs de la mer Baltique* (Du Bos (II) 1719, 287–288).

¹⁹⁰ *Le genie est donc une plante, qui, pour ainsi dire, pousse d'elle même; mais la qualité comme la quantité de ses fruits dépend beaucoup de la culture qu'elle reçoit. Le genie le plus heureux ne peut être perfectionné qu'à l'aide d'une longue étude* (Du Bos (II) 1719, 41).

olevaks: “Geenius on inimeses see, mis vananeb viimasena.”¹⁹¹ See põhimõte kujuneb romantismiajastu geeniusse üheks peamiseks omaduseks.

Du Bos' tähtsus

Du Bos'd tuleks vaadelda sarnaselt Shaftesburyga Briti geeniusse-õpetuses (vt lähemalt ptk 2.2.1.) kui kahte sajandit ühendavat lüli, kelle geeniusse kontseptsioonis kooseksisteerivad mõlemale sajandile iseloomulikud tunnusjooned. Oma “tunde-geeniusega”, keda on määratud ohjama moraal ning õpetatuse vajadus, jääb Du Bos 18. sajandi alguses siiski erandlikuks nähtuseks Prantsuse geeniusse-õpetuse traditsioonis. Võib osaliselt nõustuda käsitlustega, mis näevad temas varase romantismi esindajat, mille elemente tema töös on leida ning mis vaieldamatult mõjutavad hilisemaid nimetatud romantismiajastu autoreid. Esmajärjekorras tuleks Du Bos' puhul pidada oluliseks süsteemset lähenemist geeniussele kui nähtusele.¹⁹² Du Bos vabastab esteetika klassitsistliku skeemi ahelatest, püüdes esmakordselt tõestada, et tunded ja kujutlusvõime on valitsevateks esteetika suurusteks ning seeläbi jõuab ta tunduvalt lähemalt geeniusse fenomenile kui enamik tema Prantsuse eelkäijatest.¹⁹³ Du Bos mitte ainult ei jõua oma teoses geeniusse kui subjekti tunnistamiseni, mis on iseloomulik üldiselt ajastule, vaid ta soovib avada seda nähtust komplekselt, alustades geeniusse füsioloogilisest kirjeldusest, arenguetappidest ning jõudes välja kliimaatiliste tingimusteni, sealjuures kasutades hulgaliselt näiteid ajaloost, et anda oma seisukohtadele võimalikult laiapõhjaline, empiiriline baas. Samal ajal säilib Du Bos' puhul tugev uusplatonilik printsiip geenius-maalikunstnikust kui “jumaliku tulega” varustatud ilutäie idee kandjast, kes võib toimida meelet ära oleva taevase kunsti esitajana.

18. sajandi keskpaik tähistab Prantsuse geeniusse-õpetuses ajajärku, mil teoreetiline mõte tunnustab lõplikult geeniusse kui isikut, mitte aga kui omadust, talenti või saatevaimu. Nüüd fookusseerub geeniusse-õpetus geeniusse isiku erakordsuse lahtimõtestamisele, püüdes defineerida selle isiku positsiooni ja tähtsust erinevate eluvaldkondade, eelkõige kaunite kunstide ja teaduse raames, kuid ka tema rolli ühiskondlikus kontekstis laiemalt. See on ajajärk, mil koos geeniusse “isikustamisega” teostub järk-järgult kunstilise geeniusse kui “looja” kontseptsioon. Joonistuvad välja kaks erinevat suunda – (1) ratsionaalne suund, mis lähtub peamiselt Aristoteelse *mimesis*'e õpetusest ning mida esindavateks

¹⁹¹ Du Bos (II) 1719, 86.

¹⁹² Sellele viitab ka Tatarkiewicz 2005, 437.

¹⁹³ Dieckmann 1941, 160–161.

näideteks olen valinud kolm autorit – Charles Batteux, Etienne Bonnot (Abbe de Condillac) ning Jean le Rond d'Alembert; (2) Platoni õpetusest kantud suund, mis lähtub nõ "hullunud/vaimust äraoleva jumaliku geenius" kontseptsioonist, mida antud väitekirjas esindavad samuti kolm autorit: François-Marie Arouet (Voltaire), Jean-François de Saint-Lambert ja Denis Diderot.

2.1.2. Charles Batteux' innustatud geenius

Charles Batteux, filosoof ja esteetik (1713–1780), jätkab geeniusse kuvandi väljakujundamist, ent puht-ratsionaalsest vaatenurgast, eristudes seeläbi nii talle eelnenud Du Bos'st kui ajaliselt vahetult järgnevast Denis Diderot'st. Mitmed tänapäevased käsitlused (Saisselin, Kristeller jt) vaatlevadki Batteux'd kui autorit, kelle eesmärgiks on grupeerida kaunid kunstid kui need, mis pakuvad naudingut (luulekunst, maalikunst, muusika, skulptuur ning tantsukunst/näitekunst) kindlatesse raamidesse, eristades neid samaaegselt mehhaanilispraktilistest kunstiiliikidest (nagu näiteks põllumajandus, poliitika, vaibakudumine) ja kunstidest, mis on samaaegselt nii praktilised kui naudingut pakkuvad (arhitektuur, kõnekunst).¹⁹⁴ Ka käesolevas väitekirjas analüüsitav Batteux' teose pealkiri *Kaunid kunstid viiduna tagasi ühele printsipiibile* (*Les beaux arts réduits à un même principe*, 1746) viitab otseselt autori peamisele põhimõttele: nimetatud kauniste kunstide aluspõhimõtteks on jälgendamine, täpsemalt "kauni looduse" (*belle nature*) jälgendamine. Kaunid kunstid on oma olemuselt jäljendavad, kuid eristuvad kõikidest teistest võimalikest, näiteks ajaloost, selle poolest, et ei jäljenda ainelist reaalsust/loodust, vaid ideaalset reaalsust/loodust.¹⁹⁵ Selle saavutamiseks peab kunstnik tegema valiku looduses leiduvatest parimatest detailidest.¹⁹⁶ Batteux kõneleb "targast ja valgustatud jälgendamisest", mis ei kopeeri loodust, vaid esitab seda võimalikult täiuslikult, selliselt, nagu on loodust parandanud vaim.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Kristeller (II) 1952, 20; Saisselin 1966, 190.

¹⁹⁵ Batteux "belle nature" kahetisest mõistmise võimalusest (selle sõna "ideaalne" või "kaunis" tähenduses) vt James O. Young'i eesõna Batteux' teose esimesele inglise keelsele täielikule tõlkele: Charles Batteux. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Transl. with an Introduction by James O. Young (Oxford University Press, 2015), xix–xxi.

¹⁹⁶ Jälgendamise viise eristab selgelt oma teoses ka Vossius kõneledes "täiskasvanud jälgendamisest" (*imitatio adulta*), mis jaotub "orjalikuks jälgendamiseks" (*imitatio servilis*) ning "andekaks jälgendamiseks" (*imitatio ingenua*), viimase puhul sobitab autor eri elemente oma teosesse kokku loomulikult moel (Gerardus Joannes Vossius. *Poeticarum Institutionum libri tres* (1647). Ed. Jan Bloemendal (Leiden, Boston: Brill, 2010), 1990–1992).

¹⁹⁷ Charles Batteux. *Les beaux arts réduits à un même principe* (Paris: Durand, 1746), 24.

Batteux' geenius

Batteux ei erine eeltoodud seisukohalt põhimõtteliselt oma 17. sajandi eelkäijatest, näiteks Chambrayst või Bellorist. Autor juhindub siin vahetult Aristotelese *Luulekunstist* pärinevast *mimesis*'e põhimõttest. *Belle nature* jälgendamise kaudu defineerib autor täpselt oma nägemuse geeniusest:

Esiteks, Geenius, kes on Kunstide isa, peab jälgendama Loodust. Teiseks, ärgu ta jälgendagu sellisena nagu see on. Kolmandaks, Maitse, mille tarvis kunstid on valmistatud ning mille kohtumõistjaks ta on, peab olema rahul, kui Loodus on hästi valitud ja jälgendatud kunstide poolt. Seepärast on kõigi meie pingutuste sihiks kauni Looduse jälgendamise kehtestamine: 1. Looduse kaudu ja Geeniusse juhatusel, kes kunsti valmistab. 2. Maitse kaudu, mis on selle vahekohtunikuks.¹⁹⁸

Maitse, mis tasandab ja korrigeerib kunstnik-geeniust, on iseloomulikuks seisukohaks ratsionalistlikele 18. sajandi geenius-teooriatele. Batteux rõhutab järjekindlalt mõtet looduse ja geeniusse vahetust seotusest, kus esimene esineb teisele piire kehtestavas rollis:

Geenius, kes töötab meeldimiseks, ei pea ega ei või ületada Looduse enese piire. Tema ülesandeks ei ole mitte kujutada seda, mida ei saa olemas olla, vaid leida seda, mis on olemas. Leiutamine Kunstis ei tähenda elu andmist objektile, vaid äratundmist, kus see ja milline see on. Geeniused, kes süvenevad kõige enam, avastavad vaid seda, mis on varem olemas olnud. Nad on loojad vaid kui jälgijad, ning vastupidi, nad on jälgijad oma loovas seisundis olemise poolest.¹⁹⁹

Rääkides aga geeniusse toimimisest, tema tegutsemismeetodist, võtab Batteux oma lähtekohaks Platoni õpetusest pärineva kunstniku käsitluse, seades keskseks innustatuse kontseptsiooni:

Ta komponeerib Terviku, millest ta omandab elava, teda täitva idee. Nähes objekti, läitub temas tuli: ta unustab enese: tema hing liigub tema loodavatesse asjadesse [...] Nad erutavad oma kujutlusvõimet kuni nad tunnevad end

¹⁹⁸ *Premierement, que la Génie, qui est le pere des Arts, doit imiter la Nature. Secondement, qu'il ne doit point l'imiter telle qu'elle est. Troisièmeement, que la Goût pour qui les Arts sont faits & qui en est le Juge, doit être satisfait quand la Nature est bien choisie & bien imitée par les Arts. Ainsi, toutes nos preuves doivent tendre à établir l'imitation de la belle Nature. 1. Par la nature & la conduite du Génie qui les produit. 2. Par celle du Goût qui en est l'arbitre* (Batteux 1746, 9).

¹⁹⁹ *Le Génie qui travaille pour plaire, ne doit donc, ni ne peut sortir des bornes de la Nature même. Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est. Inventer dans les Arts, n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnoître où il est, & comme il est. Et les hommes de génie qui creusent le plus, ne découvrent que ce qui existoit auparavant. Ils ne sont créateurs que pour avoir observé, & réciproquement, ils ne sont observateurs que pour être en état de créer* (Batteux 1746, 11).

liigutatuna, vallutatuna, hirmununa: Kui nad laulavad *Deus ecce Deus*, kui nad maalivad, siis on Jumal, kes neid inspireerib [...] Cicero nimetas seda *meelejõududest vaimustuma, jumalikust vaimust täituma*. See on luuleline raev/hullus: see on Innustatus: see on Jumal, kelle poole Luuletaja pöördub eeposeks [...] Lõpuks on Jumal see, kes tunneb ära tõelise Maalikunstniku, Muusiku ja Luuletaja.²⁰⁰

Nagu ütleb autor, on “kunstnik oma põhiolemuselt vaatleja”.²⁰¹ Hetkest, mil ta asub looma oma kunstiteost, peab kunstnik-geenius enese unustama, tegema läbi muutumise, et innustatuse kaudu edastada Jumalikku. Tagaplaanile asetub mõistusepärasus ning innustatuse ja “luulelise hulluse” kaudu ilmutab end geenius eeriomane ja ainulaadne võime.

Seega kannab Batteux’ geenius-visioon eneses väga selgelt eristatavat kahepoolset algimpulssi, mis on iseloomulik Prantsuse geenius-õpetusele tervikuna ning väljendub ülimalt hästi just Batteux’ süstemaatilises teoses. Ühelt poolt on siin tegu Aristotelese *mimesis*’e teooria kordamisega. Teisalt aga on Batteux’ geenius oma tegutsemispõhimõttelt Platoni jumaliku, metafüüsilise algega laetud isik, kelle kaudu läbi innustatuse, väljendub jumalik kunst. Seega ükskõik kui ratsionaalne poleks oma üld-esteetilistes ja kunstiteoreetilistes seisukohtades autor, antud juhul Batteux, säilitab kunstnik-geeniuse kontseptsioon, teiste kunstnikega käsitlemisega võrreldes alati jumaliku elemendi, mis garanteerib geenius eeriakordsuse.

Maitse ja geenius

Maitse omab Batteux’ esitatud süsteemis tähtsat kohta nii kaunite kunstide kui ka geenius eeri puhul, olles mõlema puhul ülimuslikus seisundis. Maitse kannab enes eeri reeglipärasust, mida kaunid kunstid peavad järgima:

Loodus omab õigust ühendada neid [värve ja helisid] vastavalt oma tahte, kuid Kunst peab seda tegema vastavalt reeglitele. Ei ole mitte ainult vajalik, et ta ei haavaks maitset, vaid et ta meeldiks sellele nii palju kui tal on võimalik meeldida.²⁰² [...] Geenius ja Maitse omavad Kunstide puhul sama eesmärgi. Üks loob

²⁰⁰ *Il en compose un Tout dont il conçoit une idée vive qui le remplit. Bientôt son feu s’allume, à la vue de l’objet: il s’oublie: son ame passe dans les choses qu’il crée [...] Ils excitent eux-mêmes leurs imaginations, jusqu’à ce qu’ils se sentent émus, saisis, effrayés: alors, Deus ecce Deus: qu’ils chantent, qu’ils peignent, c’est un Dieu qui les inspire [...] C’est ce que Cicéron appelle, mentis viribus excitari, divino spiritu afflari. Voilà la fureur poétique: voilà l’Enthousiasme: voilà la Dieu que la Poète invoque dans l’Epopée [...] Enfin le Dieu qui sait les vrais Peintres, les Musiciens & les Poètes* (Batteux 1746, 33–35).

²⁰¹ Batteux 1746, 33.

²⁰² *La Nature a droit de les unir selon ses [les couleurs & les sons] volontés, mais l’Art doit le faire selon les règles. Il faut non seulement qu’il ne blesse point le gout, mais qu’il le flatte, & autant qu’il peut être flatté* (Batteux 1746, 40–41).

seda, teine aga hindab seda. Seepärast, nagu me tõestasime, on õige, et kui Geenius valmistab kunsti teoseid, jälgendades kaunist Loodust, siis Maitse, mis hindab Geeniuse teoseid, on rahul vaid siis, kui kaunis Loodus on hästi jälgendatud.²⁰³

Batteux käsitleb oma teoses korduvalt maitset, mis tähendab sama kunstidele kui mõistus teadmistele. Teaduse eesmärgiks on tõde, kunsti omaks aga headus ja ilu, elemendid, mis on samatähenduslikud.²⁰⁴ Siin hoiab Batteux kinni uus-platonistlikust tõekspidamisest, mis räägib headuse ja ilu terviklikkusest.²⁰⁵ Maitse on Batteux'le esmatahtsaks tundelemendiks, mis juhatab kunstnik-geeniust leidma, ühendama ning viimistlema õigeid üksikosasid, ta on geeniusse kunstiteose korraldajaks ja teostajaks.²⁰⁶ Selline positsioon on veelgi mõistatavam, vaadeldes seda n-ö meeltest äraoleva kunstniku tegutsemis/loomis-põhimõtte kaudu. Batteux on kindlalt veendunud selles, et:

Inimmõistus suudab luua vaid ebatäiuslikult [...] Kui Geenius tuju ajal sobitab need osad kokku vastupidiselt loomlikele seadustele, alandades sellega Loodust, siis ta alandab iseennast, ja see muutub teatavaks hulluseks. Piirid on ära määratud ning kui neid ületatakse, siis oleme kadunud. Luuakse kaost, mitte korda/maailma ja põhjustakse õudu mitte naudingut.²⁰⁷

Seega on maitse määratud taltsutama kunstniku loomeprotsessi, et kunstiteos leiaks oma ainelise teostuse selle parimal võimalikul auditaval moel. Piltlikult öeldes võib Batteux' puhul rääkida ratsionaalsest tundelisusest, mis on rangelt määratletud, mitte aga spontaanne ega kontrollimatu, millisena võib seda kohata juba romantismiajastu geeniusse puhul.

Batteux' tähtsusest

Batteux teos ei paku veel tänapäeva mõistes terviklikku kontseptsiooni kaunistele kunstidele. Siiski leiab tema teoses metoodiliselt kirjutandu omas ajas

²⁰³ *Le Génie & le Gout ont le même objet dans les Arts. L'un le crée, l'autre en juge. Ainsi, s'il est vrai que la Génie produit les ouvrages de l'Art par l'imitation de la belle Nature, comme on vient de prouver; le Gout qui juge des productions du Génie, ne doit être satisfait que quand la belle Nature est bien imitée* (Batteux 1746, 52).

²⁰⁴ *Le vrai est l'objet des Sciences. Celui des Arts est le bon & le beau* (Batteux 1746, 56).

²⁰⁵ Kevin Corrigan. *Love, Friendship, Beauty, and the Good. Plato, Aristotle, and the Later Tradition* (Eugene, Oregon: Cascade Books, 2018), 34.

²⁰⁶ Batteux 1746, 99.

²⁰⁷ *L'Esprit humain ne peut créer qu'improprement [...] Et si le Génie, par caprice, fait de ces parties un assemblage contraire aux loix naturelles, en dégradant la Nature, il se dégrade lui même, & se change en une espèce de folie. Les limites sont marquées, dès qu'on les passe on se perd. On fait un chaos plutôt qu'un monde, & on cause de l'horreur plutôt que du plaisir* (Batteux 1746, 10).

korduvat kasutamist ja tsiteerimist. Vaadates *Kaunite kunstide* retseptsiooni laiemalt Euroopa esteetika distsipliini kontekstis, siis eriti mõjutab see Saksa traditsiooni, üheks tõukeks sellele on teose esmatõlge Johann Schlegelilt, mis ilmub 1751. aastal.²⁰⁸

Batteux mõjutab ka geeniuse-õpetuse arenguid, kuna kaunite kunstide esiletõstmise kaudu väärtustub samuti nende kunstide geenius eraldiseisva nähtusena, omades vaid talle kuuluvaid ainukordseid tunnuseid. Ei saa kindlasti nõustuda Dieckmanni väitega, et Batteux ei ületa 17. sajandi ratsionalistliku esteetika piire ning rajab oma kaunite kunstide teooria vaid ühele, mõistuslikkuse põhimõttele.²⁰⁹ Batteux toob oma teoses esile mitmeid kunstnik-geeniuse idee elemente, mis peegeldavad just 18. sajandi keskpaigaks kinnistunud tõekspidamisi. Esiteks räägib Batteux' geeniusest kui isikust enesest. Teiseks "loob" geenius oma teoseid, küll selle mõiste vaoshoitumas "leiutuslikus" tähenduses, kuid kõnekaks ja uudseks tuleks pidada ainuüksi termini "loomine" kasutamist kunstniku puhul. Kolmandaks ning kõige tähtsamaks on see, et Batteux defineerib maitse, mis mängib ideaalse looduse jäljendamise kõrval võtmerolli, selgelt kui tundelemendi.

2.1.3. Abbe de Condillac ja piiritu geenius

Batteux' teosega samal, 1746. aastal ilmub teos, millest kujuneb samuti märkimistvääriv tähis Prantsuse geeniuse-õpetuse traditsioonis. Selleks on Etienne Bonnot', Abbé de Condillac' (1714–1780) *Essee inimteadmiste päritolust* (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*). Soovides selgitada inimteadmiste päritolu, püüab Condillac näidata, et meie arusaam maailmast saabub meile meelte kaudu ning valikulise tähelepanu ja aistingute läbi saab alguse ideede ahel. Võime moodustada seda ideede ahelat ning luua märke neist ideedest, ongi inimese mõistuse võimeks.²¹⁰

Condillac' epistemoloogilise sisuga teos puudutab esteetikaalaseid küsimusi vaid vähesel määral. Tema geeniuse-käsitluse puhul väärivad aga mõned seisukohad eraldi väljatoomist. Condillac, sarnaselt Batteux'ga, soovib anda oma-poolse hinnangu mõistele "loomine" kui kunstidega seotud elemendile:

²⁰⁸ J. A. Schlegel. Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt, und mit einem Anhang einiger eigen Abhalgungen versehen (Leipzig, 1751).

²⁰⁹ Dieckmann 1941, 160.

²¹⁰ Jaffe 1980, 586.

Me ei loo õieti ideid, me kõigest kombineerime koostades ja lahutades neid ideid, mida me võtame vastu meelte abil. Leiutuslikkus seisneb teadmistes, kuidas moodustada uusi kombinatsioone, seda on kaks tüüpi: andekus ja geenius.²¹¹

Kui tsitaadi esimene pool – loomine kui leiutuslikkus – sarnaneb Batteux' kontseptsiooniga, siis tsitaadi lõpus toob Condillac sisse kaks teineteisest erinevat loomise/leiutuslikkuse realiseerimise võimalust, kaks ideed kunstnikust – talendist ja geeniusel:

Tema [talent] kombineerib kunstile ja teadusele teadaolevaid ideid viisil, mis on sobilik selleks, et saavutada mõju, mida sellelt loomulikult eeldatakse. Ta nõuab teinekord enam kujutlusvõimet, teinekord enam analüüsivõimet. See [geenius] aga lisab andele vaimuande looval moel. Ta leiutab uusi kunste, või samas kunstis uusi samaväärseid laade, ja teinekord seni teadaolevaist isegi ülemad. Ta mõtleb asjadele vaid omaenese seisukohast; ta sünnitab uue teaduse või avab olemasolevate puhul tee selliste tõdedeni, milleni mitte kunagi ei loodetud jõuda.²¹²

Condillac' geenius on ideede kombineerija ja avastaja, omades juba võimet, mis on lähedane loomisele ja mis eristab teda kõigist ülejäänutest. Kui andekas inimene omab sarnast iseloomu kõigi teiste inimestega, siis geeniusel iseloom on originaalne ja jäljendamatu.²¹³ Siin peitubki Condillac' geeniusel-käsitluse põhisisu, tema ekstraordinaarsus: geenius on originaalne selle kõige otsesemas tähenduses. Ta on originaalne mitte vaid oma oskuste poolest, vaid ka iseloomult. Ei ole võimalik otsida sarnasusi geeniusel ja tavalise või ka andeka inimese vahel, tema iseloom on "jäljendamatu", võimendades seeläbi veelgi geeniusel ainukordsust. Condillac pakub aga võimaluse eristada geeniusel omavahel:

²¹¹ *Nous ne créons pas proprement des idées, nous ne faisons que combiner par des compositions et des décompositions celles que nous recevons par les sens. L'invention consiste à savoir faire des combinaisons neuves. Il y en de deux especes: le talent et le génie* (Oeuvres philosophiques de L'Abbé de Condillac. Essai sur l'origine des connoissances humaines. Tome premier (Parme, 1792), 116).

²¹² *Celui-là combine les idées d'un art ou d'une science connue d'une maniere propre à produire les effets qu'on en doit naturellement attendre. Il demande tantôt plus d'imagination, tantôt plus d'analyse. Celui ci ajoute au talent l'idée d'esprit en quelque sorte créateur. Il invente de nouveaux arts, ou dans le même art, de nouveaux genres égaux, et quelquefois même superieurs à ceux qui étoient déjà connus. Il envisage les choses sous des points de vue qui ne sont qu'à lui; donne naissance à une science nouvelle, ou se fraie, dans celles qu'on cultive, une route à des vérités auxquelles on n'espéroit pas de pouvoir arriver* (Condillac 1792, 116–117).

²¹³ Condillac 1792, 117.

Geeniuse oskus on kaugeleulatuv ja piiritu. Kaugeleulatuvana saavutab ta edu ühel alal, piirituna aga ühendab ta nii paljusid alasid sellisel määral, et on raske ette kujutada seda, et ta omab üldse mingeid piire.²¹⁴

Oma arutluses räägib Condillac meile geeniusel, keda ei saa kindlasti mitte vaadelda metafoorse kõnekujundina, vaid konkreetse persoonina, kelle võimed on küll ülalloodud tsitaadis selgelt võimendatud, kuid kajastavad 18. sajandi keskpaigaks väljajoonistunud geeniusel kontseptsiooni – geeniusel kui isikut, kelle võimete ulatust ja suurust on tavainimesel sisuliselt võimatu hoomata.

2.1.4. Jean le Rond d'Alembert näival loov geenius

Jean le Rond d'Alembert (1717–1783), sarnaselt Condillac'ga, käsitleb geeniusel ratsionaalsest lähtepunktist vaadatuna. Oma eessõnas (*Discourse préliminaire des éditeurs*) 1751. aastal ilmuma hakkavale *Entsüklopeediale* avab ta geeniusel ja kaunite kunstide omavahelise suhte alljärgnevalt:

[...] kaunite kunstide praktika sisaldab eneses peamiselt leiutuslikkust, mis ammutab oma seadused vaid geeniusel. Seadused, mis on nende kunstide jaoks kirja pandud on, tegelikult väljendudes, vaid selle mehhaaniliseks osaks. Nende toime sarnaneb teleskoobi omale, nad abistavad vaid neid, kes oskavad näha.²¹⁵

Taas kohtame me siin juba varasemalt tuttavat tõekspidamist geeniusel kui reeglite/seaduste ülesel isikusel, kes ei ole sunnitud neid järgima, vaid on ka ise seaduste suunaja ja looja. Oma arutluses pöördub d'Alembert korduvalt “loomise” mõiste poole ning seda just kaunite kunstidega seoses. Üht peamist osa etendab seejuures kujutlusvõime, mis aga on rõhutatult mõistusepõhine. Autori veendumuse kohaselt on leiutuslikkus allutatud kindlatele reeglitele, mis moodustavad kaunite kunstide filosoofilise osa. Nimetatud reeglid aga saavad olla vaid geeniusel tehtud. Viimane aga eelistab d'Alemberti nägemuses loomist arutlemisele, kuna ta kasutab reeglite valmistamisel loovat kujutlusvõimet.²¹⁶

Ülalloodud mõttekäik peidab eneses ilmset paradoksi, mis on laiemas plaanis omane ka teistele valgustusajastu ratsionalistlikku suunda esindavale

²¹⁴ *On qualifie le génie d'étendu et de vaste. Comme étendu, il fait de gran progrès dans un genre: comme vaste, il réunit tant de genres, et à un tel degré, qu'on a en quelque sorte de la peine à imaginer qu'il ait des bornes* (Condillac 1792, 117).

²¹⁵ [...] la pratique des beaux Arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guere ses lois que du génie; les règles qu'on a écrites sur ces Arts n'en sont proprement que la partie mécanique; elles produisent à-peu-près l'effet du Télescope, elles n'aident que ceux qui voient [Jean le Rond d'Alembert]. Discours préliminaire des éditeurs. Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Par une Société de Gens de Lettres. Tome premier (A Paris: Chez Briasson, David, Le Breton, Durand; A Neufchastel: Chez Samuel Faulche et compagnie, 1751), xiii).

²¹⁶ Encyclopédie (I) 1751, xvi.

teoreetikutele. Soovides asetada esikohale mõistusepära kui kontrolliva, reeglistava elemendi, säilitab d'Alembert kunstnik-geeniuse idee puhul ikka ja alati reegleid eirava osa, mis ei allu mõistuslikule ning kes eelistab alati loomist arutlusele. Siiski jääb d'Alembert mõiste "loomine" puhul ettevaatlikuks:

Poesia, mis tuleb pärast maalikunsti ja skulptuuri ning kasutab jäljendamiseks vaid sõnu, mis järgivad kõrvale meeldivat harmooniat, kõnetab pigem kujutlusvõimet kui mõistust. Ta esitab kujutlusvõimele elaval ja liigutaval kombel iga-suguseid selle ilma asju, mis moodustavad universumi ning näib neid pigem loovat kui maalivat – tänu soojusele, liikumisele ja elule, mida ta oskab neile anda.²¹⁷

D'Alembert peab luulekunsti, mille ta asetab küll kahe kujutava kunsti järele, kaunite kunstide kõige loovamaks kunstiliigiks. Siin ei räägi autor loomisest *ex nihilo*, vaid loomise "kujutlusvõimelisest" näivusest. Just võime mõjutada inim-meelt kujutlusvõime kaudu saab edasise arengu käigus üheks peamiseks kriteeriumiks kunsti kui loova tegevuse tunnistamisel.

2.1.5. Voltaire kujutlusvõimest ja geeniusest

Oma tõlgenduse olulisele mõistele "kujutlusvõime" pakub *Entsüklopeedias* François-Marie Arouet de Voltaire (1694–1778), jaotades selle passiivseks ja aktiivseks, elutuks ja elavaks, negatiivseks ja positiivseks. Esimene neist säilitab mälus tahtevabalt hulganisti kujutisi, andmata neile kindlat vormi või sisu. Teine aga on võimeline korrastama ja kujundama materjali mälu kaudu esitatu läbi, kombineerides lõpmatult mitmekesise kujutiste rea, mis võib näida loomisena. Just see "väärtuslik kingitus", mis "ühele sajast" antud, ongi jumalikku päritolu geenius:

Aktiivne kujutlusvõime on see, mis ühendab järelemõtlemise ja ideede kombineerimise mäluaga; ta lähendab paljusid üksteisele kaugeid asju, ta lahutab need, mis on segunenud, ta paneb neid kokku ja muudab; ta näib loovat, kuigi ta vaid seab ümber, kuna ta ei ole andnud inimesele võimet ideid luua, ta võib neid üksnes modifitseerida.

Aktiivne kujutlusvõime on tegelikult meist endist niisama sõltumatu võime, nagu seda on passiivne kujutlusvõimegi, ning seda, et ta meist ei sõltu, tõendab järgmine katse: paluge sajalt ühtmoodi teadmatul isikul kujutada ette mõnda uut masinat, ja te veendute, et üheksakümmend üheksa neist ei suuda kõigist jõupingutustest hoolimata midagi sellist ette kujutada. Kui aga sajas siiski

²¹⁷ *La Poésie qui vient après la Peinture & la Sculpture, & qui n'employé pour l'imitation que les mots disposés suivant une harmonie agréable à l'oreille, parle plutôt à l'imagination qu'aux sens; elle lui représente d'une manière vive & touchante les objets qui composent cet Univers, & semble plutôt les créer que les peindre, par la chaleur, le mouvement, & la vie qu'elle sait leur donner* (Encyclopédie (I) 1751, xii).

midagi kujutleb, kas pole siis ilmselge, et tegemist on talle osaks saanud erilise kingituse või andega? Just seda andi kutsutaksegi “geeniuseks” ja selles me tunneme ära midagi, mis on inspireeritud ja jumalik.²¹⁸

Voltaire'i kunstnik-geenius avaldub aktiivse kujutlusvõime läbi, talle on antud looduse poolt kunstidele omane leiutuslik kujutlusvõime. Aktiivne kujutlusvõime on subjekti tahtest sõltumatu, olles sõltuv vaid jumaliku inspiratsiooni olemasolust. Voltaire'i kunstnik-geenius ei ole “hullunud”, mis võib aga tabada passiivse kujutlusvõimega inimest, kes laseb end “sütitavail ja kirklikel” kujutlustel hulluseni viia. Aktiivset kujutlusvõimet omaval kunstnikul on selle vastu oma kaitsemehhanism, mis väljendub otsustusvõime ja maitse olemasolu näol. Passiivne kujutlusvõime on aga sellest sõltumatu.²¹⁹

Geenius, kellel puudub maitse, teeb suuri vigu; mis veelgi hullem – ta ise ei tunneta seda.²²⁰

Me ütleme, et inimese eriline genius ei ole muud kui tema anne, kuid seda nime võib anda vaid väga ülimalle andele. Kui paljud inimesed on omanud mingit annet luulekunstis, muusikas või maalikunstis? Siiski oleks naeruväärne neid nimetada geenisteks. Genius, keda juhib maitse, ei tee eales suuri vigu [...] ²²¹

Vaatamata eeltoodud tsitaadis sisalduvale ande ja geniuse sõnakasutuse nüanssidele kinnitab Voltaire oma järgnevas mõtteavalduses talendi ja geniuse selge eristuse:

²¹⁸ *L'imagination active est celle qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire; elle rapproche plusieurs objets distans, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose & les change; elle semble créer quand elle ne sait qu'arranger, car il n'est pas donné à l'homme de se faire des idées, il ne peut que les modifier.*

Cette imagination active est donc au fond une faculté aussi indépendante de nous que l'imagination passive & une preuve qu'elle ne dépend pas de nous, c'est que si vous proposez à cent personnes également ignorantes d'imaginer telle machine nouvelle, il y en aura quatre-vingt-dix-neuf qui n'imagineront rien malgré leurs efforts. Si la centième imagine quelque chose, n'est-il pas évident que c'est un don particulier qu'elle a reçu? c'est ce don que l'on appelle génie; c'est-là qu'on a reconnu quelque chose d'inspiré & de divin (Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Par une Société de Gens de Lettres. Tome huitième (A Paris: Chez Briasson, David, Le Breton, Durand; A Neufchâtel: Chez Samuel Faulche et compagnie, 1765), 561).

²¹⁹ Encyclopédie (VIII) 1765, 562–563.

²²⁰ *Le génie sans goût en commettra d'énormes; & ce qu'il y de pis, c'est qu'il ne les sentira pas* (François-Marie Arouet de Voltaire. Questions sur l'encyclopédie, par des amateurs. Sixième partie (1771), 258).

²²¹ *Nous avons dit que le génie particulier d'un homme dans les arts, n'est autre chose que son talent, mais on ne donne ce nom qu'à un talent très supérieur. Combien de gens ont eu quelque talent pour la poésie, pour la musique, pour la peinture? cependant, il serait ridicule de appeler des génies. Le génie conduit par la goût ne fera jamais de faute grossière [...] (Voltaire 1771, 257–258).*

Mõiste geenius on määratud tähistama mitte suuri andeid, vaid neid, kelles on leiutuslikkust. See on eelkõige leiutuslikkus, mis näib olevat Jumalate kingitus, otsekui vaimuand mis on kaasasündinud iseloom, mingit liiki jumalik inspiratsioon. Ükskõik kui täiuslik ei oleks kunstnik oma žanris, juhul kui tal puudub leiutuslikkuse võime, kui ta ei ole originaalne, ei saa teda nimetada geeniuseks; ei lähe arvesse see, kui ta on inspireeritud vaid oma eelkäijatest kunstnikest, isegi sel juhul kui ta ületab neid.²²²

Autor määratleb oma geeniusse idee läbi leiutuslikkuse ja originaalsuse, jättes kujutlusvõime teisele plaanile. Kujutlusvõime võib seisneda vaid maalikunstniku vaimuandes, aitamata sealjuures kaasa kunsti ilule.²²³ Sellises mõtteavalduises peegeldub ilmekalt sajandi keskpaigaks kujunenud geeniusse kuvandi hetkeseis.

2.1.6. Jean-François de Saint-Lamberti subliimselt graatsiline kunstnik

Jean-François de Saint-Lambert (1716–1803), *Entsüklopeedia* “geeniuse”-artikli arvatav autor (sellest lähemalt allpool), defineerib:

Vaimuavarus, kujutlusvõime jõud ja hinge ärksus – see ongi geenius. [...] Geniaalne inimene on see, kes omab avaramat hinge, mis on vapustatud kõigi olendite tunnetest, ta on huvitatud kõigest sellest mis on olemas looduses, ta ei omanda ühtki ideed, mis ei kutsuks esile tunnet; kõik avab teda ja kõik on temas hoitud.²²⁴

Saint-Lamberti kunstnik-geenius on “tundegeenius”, ta *on* konkreetne isik mitte ei *oma* seda omadust ega ei saa seda omandada ja arendada:

Geenius, kes on ümbritsetud teda paeluvatest objektidest, unustab enda ja näeb ainult neid; [...] oma kabineti vaikuses ja hämaruses naudib ta seda rõõmsat ja viljakat maastikku; ta tunneb jahedaid tuuleiile või kõrvetavat päikest; ta kardab tormi. Tema kujutlusvõime andub kõigele sellele, mis võib neid elamusi

²²² *Ce terme de génie semble devoir désigner non pas indistinctement les grands talents, mais ceux dans lesquels il entre de l'inveniton. C'est surtout cette invention qui paraissait un don des Dieux, cet ingenium quasi ingenitum, une espèce d'inspiration divine. Or un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé génie; il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs; quand même il les surpasserait* (Voltaire 1771, 254–255).

²²³ Encyclopédie (VIII), 1765, 562.

²²⁴ *L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination, & l'activité de l'ame, voilà le génie. [...] L'homme de génie est celui dont l'ame plus étendue, frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment; tout l'anime & tout s'y conserve* (Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Par une Société de Gens de Lettres. Tome quinzième (A Geneve, 1779), 976).

suurendada; ta tahaks mitmesuguste värvide ja kindlate joonte abil anda keha neile vaimukujudele, kes on tema enda teos, kes teda üles kannavad ja lõbustavad.²²⁵

Kui Voltaire räägib oma artiklis meile korduvalt geeniussega seonduvalt “ülima olendi” kohalolust, siis Saint-Lamberti kunstnik tegutseb enesetahtsi, hetke ajel, isiklikest impulssidest juhendatuna. Tema geenius maalib ilu vaid juhul, kui ülev ja kaunis on leidnud tee tema maalidesse.²²⁶ Tähelepanu väärib üks huvitav mõttekatke kus Saint-Lambert ei pea geeniusst alati geeniusseks. Autori kontseptsioonis on kunstnik-geeniuse pärisosaks subliimsuse endaskandmine. Minetades hetkeks oma geeniusse, laskub kunstnik leebesse ja graatsiaküllasesse rahuolekusse, olles armastusväärne, lastes kogeda oma teoses leebmeid tundeid.²²⁷

Siin peegeldub ka hästi Prantsuse ja Briti traditsiooni erinev lähenemine mõistetele “subliimsus” ja “graatsia”, mida mõnes käsitluses soovitakse vaadelda kui sünonüüme. Seda probleemi vaatleb pikemalt väitekirja kahe traditsiooni erinevustele pühendatud peatükk. Selline dualism on seostatav kahe erineva geeniussega: 1) kurjaga, kes produtseerib “vaimust vaevatud” kunstnikule fantasmagoorilisi meelepetteid ja õhutab sooritama meeleheitlikke tegusid ja 2) heaga, kes on mõistuslikult vaoshoitud ja armastusväärne. Saint-Lamberti geenius ei märka loomepalangust ei loodust ega ka oma mõtete järgnevust, kehastudes sellel hetkel oma kujutatavateks tegelaskujudeks. Selles meeleseisundis tunneb ta “kangelaslike kirgi” (*passions héroïques*) või “isamaa-armastust” ning loob ülevust (*il produit la sublime*).²²⁸ Prantsuse kunstniku “hullust” kannustab kannustab mõõtmatu innustatus/entusiasmi ja “isamaa-armastus”, mis on samuti omaseks tunnuseks Prantsuse geeniusse-õpetusele. “Kurja geeniusst” näitlikustavaks tegelaskujuks on alati toodud Brutust, valitseja tapjat.²²⁹ Nüüd kerkib ta lugeja ette taas, kuid juba üleva, positiivse kangelasena.

Väga selgelt väljendab autor oma seisukohta kunstnik-geeniuse ning maitse reeglite ja seaduste vahekorra osas:

Maitse reeglid ja seadused on geeniussele ahelateks; ta murrab neid, et lennata ülevuse, kirgliku, suure poole. Armastus selle igavese ilu vastu, mis ise loomustab loodust; kirg täiustada oma teost, kuni ei ole aru saada, mis oli selle

²²⁵ *Le génie entouré des objets dont il s'occupe, ne se souvient pas, il voit; [...] dans le silence & l'obscurité du cabinet, il jouit de cette campagne riante & féconde; il est glacé par le sifflement des vents; il est brûlé par le soleil; il est effrayé des tempêtes. [...] elle se livre à tout ce qui peut l'augmenter; elle voudrait par des couleurs variées, par des fruits ineffaçables, donner un corps aux fantômes qui sont son ouvrage, qui la transportent ou qui l'amuse* (Encyclopédie (XV) 1779, 977).

²²⁶ Encyclopédie (XV) 1779, 977.

²²⁷ Encyclopédie (XV) 1779, 977.

²²⁸ Encyclopédie (XV) 1779, 977.

²²⁹ Vt näiteks Cesare Ripa. *Iconologia* (Venetia: N. Pezzana, 1669), 240.

loomise eeskujuks ning kellelt on ta saanud oma ilu ideed ja tunded, need on geeniusse maitse. [...] Lõpuks on olemas jõud ja küllus, mingi jämedus või korrapäratus, ülevus ja kirglikkus, mis iseloomustavad kunstigeeniusi. Ta ei puuduta kunagi nõrgalt, ta ei meeldi ilma hämmastamata, ta hämmastab meid ka oma vigasuses.²³⁰

Geeniuse"-artikli puhul tervikuna, mis mõjub pigem spontaanse luulelise tunde-
puhanguna kui entsüklopeediale kohase tõsiteoreetilise tekstina, on kindlasti
tegu millegi sellisega, mis nihestab ajastu seniseid arusaamu ja tõekspidamisi,
pidades silmas antud teose suurt loetavust. Jättes lõpliku tõe "geeniuse"-artikli
kirjutanud autori küsimusest siinkohal teiste uurijate lahendada²³¹ (ehkki
allakirjutanu on veendunud Diderot' kaasautorsuses), on see kirjutis edasiste
arengute üheks tähtsaks lähtekohaks moodsa kunstnik-geeniuse idee arenguloos.

2.1.7. Denis Diderot' hullunud geenius

Denis Diderot (1713–1784) on mitmekülgne autor ja omab antud väitekirja kon-
tekstis olulist kaalu. Tähelepanu väärib asjaolu, mis eristab Diderot'd enamikust
autoritest, kes esindavad Prantsuse geeniusse käsitlust. Nimelt on Diderot' puhul
tegu lisaks filosoofile ka aktiivse kirjaniku ja samas kunstikriitikuga, autoriga,
kelle kunsti nägemine on n-ö kahepoolne, lähtudes samaaegselt nii teose
valmistajast kui selle vastuvõtjast – tema geeniusse-interpretatsioonis ühenduvad
kunstnik-praktik ning filosoof-teoreetik.²³² Järgneva arutluse eesmärgiks on:
1) näidata, toetudes Diderot' erinevatele artiklitele ning esseedele, kuidas autor
koondab oma geeniusse interpreteeringus kokku varasemate, nii Prantsuse kui
Briti geeniusse-õpetuse elemendid, sealhulgas ka kõigi varasemate antiigi tradit-
siooni mõjudega, tõlgendades neid tähtsava romantismiajastu kontekstis;
2) analüüsida Diderot' kunstnik-geeniuse vastuolulist kuvandit.

Irratsionaalne kunstnik-geeniuse

Diderot' dialektilises esteetikanägemises kõneleb samaaegselt nii kirjanik,
kriitik kui ka filosoof. Jaffe sõnul soovis Diderot jagada neid tähelepanekuid,
mis ilmnesisid kunstnikus puhtfüüsiliselt kunstiteose valmimise protsessis,

²³⁰ *Les regles & les loix du goût donneroient des entraves au génie; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand. L'amour de ce beau éternel qui caractérise la nature; la passion de conformer ses tableaux à je ne sais quel modele qu'il a créé, & d'après lequel il a les idées & les sentimens du beau, sont le goût de homme de génie. [...] Enfin la force & l'abondance, je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, la sublime, le pathétique, voilà dans les arts le caractere du génie; il ne touche pas foiblement, il ne plaît pas sans étonner, il étonne encore par ses fautes* (Encyclopédie (XV) 1779, 977–978).

²³¹ Vt: Dieckmann 1941, 163.

²³² Nimetatud asjaolule viitab oma artiklis ka näiteks Kineret Jaffe (Jaffe 1980, 594).

sooviga säilitada mõistusepäraseid, loogikast lähtuvaid teooriaid, mis olid valgustusaja filosoofia nurgakivideks.²³³ Diderot oma kunstnik-geeniuse kontseptsiooniga otsib kahe elemendi, irratsionaalse ja ratsionaalse, vahelist tasakaalu, kord domineerimas üks, kord teine, avaldades nii mõneski tekstis teineteisele vasturääkivatena ja paradoksaalsetena. Diderot seab esikohale suured, ülevad tunded, mis suudavad kergitada inimhinge suurte asjadeni.²³⁴ Selliste tunnete nagu ülevus ja joovastus esiletõstmisega jätkab Diderot Loginose ja uusplatonismi traditsiooni. Innustatus on Diderot'le peamiseks liikumapanevaks emotsionaalseks jõuks, vastandudes mõistusele:

Filosoof arutleb, innustatu tunnetab. Filosoof on kaine, innustatu on joovastunud.²³⁵

Kõigi vastuoksuste kiuste, mida tekitab autoris mõistuse ja tunnete vahelises konfliktis kompromissi otsimine, mis mitmetes tekstides ka lugeja eest varjule ei jää, annab autor eelistuse tunnetele ning mis veelgi olulisem – kontrollimatutele tunnetele:

See inimene on looduse ülipeen jälgendaja, vaadake, mida ta oskab teha olgu peitli, pliiatsi või pintsliga; imetelge tema hämmastavat teost; paraku, niipea kui ta oma ametialase tööriista käest ära paneb, on ta hull. Vaadake poeeti, keda näib inspireerivat tarkus ja kelle kirjutised on tulvil kuldsete tähtedega graveerimist väärt mõtteteri; hetk hiljem ei tea ta enam isegi, mida ta teeb, mida räägib; ta on hull. Oraator, kes köidab me hingi ja vaimusid, kes käsutab neid oma tahtmist mööda, kaotab kõnetoolist alla laskudes enesevalitsuse; ta on hull. Milline vahe on, hüüan ma, geniusel ja tavamõistusel, rahulikul inimesel ja kirgedest haaratul!²³⁶

Innustatuse väärtustamise kaudu jõuab Diderot kunstniku “hulluseni”, mis on kaheldamatult “kinda heitmine” 18. sajandil kehtivale mõttekaanonile. See eriline, vaid kunstnikule omane “hullus” ei lähtestu mitte psühhopaatoloogilisest

²³³ Jaffe 1980, 594.

²³⁴ Denis Diderot. *Pensées philosophiques* ([Paris]: La Haye, 1746), 3.

²³⁵ *Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre* (La Littérature et le sublime. Sous la direction de Patrick Marot (Presses Universitaires du Mirail, 2007), 209).

²³⁶ *Celui ci est un imitateur sublime de nature; voyez ce qu'il sait exécuter soit avec l'ébauchoir, soit avec le crayon, soit avec le pinceau; admirez son ouvrage étonnant; eh bien, il n'a pas sitôt déposé l'instrument de son métier qu'il est fou. Ce poète que la sagesse paraît inspiré et dont les écrits sont remplis de sentences à graver en lettres d'or; dans un instant il ne scait plus ce qu'il dit, ce qu'il fait, il est fou. Cet orateur qui s'empare de nos âmes et de nos esprits, qui en dispose à son gré, descendu de la chaire, il n'est plus maître de lui, il est fou. Quelle différence! m'écriai-je, du génie et du sens commun de l'homme tranquille et de l'homme passionné* (Oeuvres complètes de Denis Diderot. Tome quatrième (A Paris, Chez A. Belin, Imprimeur-Libraire, Rue des Mathurins St.-J., Hôtel Cluny, 1818), 270).

algest, vaid on laenatud Platoni jumalikkusest inspireeritud poeedist, kellest kreeka filosoof kõneleb oma teoses *Ion*, öeldes:

[...] poeet on midagi kerget ning tiivuline ja püha, ning ta pole võimeline looma enne, kui saab jumalikult sisendatuks ja on arust ära ning temas pole enam mõistust [...]²³⁷

Diderot kohandab Platoni luulekunstniku oma kaasajal areneva psühholoogia-teaduse konteksti, nihutades seeläbi geeniusse mõistet sammuvõrra lähemale selle 19. sajandi tähendusele. Kui Platoni poeet on võimeline looma vaid jumaliku vaimu kohalolu tulemusel, siis Diderot' kunstnik loob omaenese geeniusse inspireerituna. Geenius lakkab olemast efemeerne vaim, mis hõljub oma omaniku kohal, vaid muutub nüüd erakordse kunstniku peamiseks töövahendiks, mis teeb temast selle kes ta on.²³⁸ Samaaegselt kaasneb sellega paratamatut geeniusse ja tema teose kaugenemine kõigest tavalisest, samuti tema erakordsuse mittemõistmine "lihtvaataja" poolt:

Nii mõnigi kord mõistus tasandab tundelisuse poolt tehtud kiiret hinnangut, astudes sellele vastu. Seepärast ongi mitmed kiiruga kiidetud teosed sama kiiresti ka unustatud. On aga mitmeid teisi teoseid, mida me pole märganud või ära pölanud, mis aja möödudes edenevad oma vaimsuselt ja tundelisuselt ning lähemal ja põhjalikumal vaatlusel saavutavad oma tegeliku, tõese väärtuse. Selline ongi iga geeniusse teose ebakindel saatus. See on üksi. Seda võib väärtustada vaid kohese mõistmise läbi tema suhtestumisest loodusega. Kes on aga võimeline hoomama seda suhet? Vaid teine geenius.²³⁹

Inspiratsioon on Diderot'le omadus, mis kaotab piiri olemasoleva reaalsuse ja kunstilise nägemuse vahel. Inspireeritud inimese seab ta inimloomuse energia ja kunsti võimaluste viimasele piirile, mille puhul pole teada, kas tema poolt kuulutatu on reaalsus või kimäär.²⁴⁰

Olgu see nägemus kas tõeline looming või liialdatud jäljendamine, ta on võimeline kütkestama seda loonud inimest sedavõrd, et viimane kaotab sideme olemasoleva maailmaga. Oma erakordses "hulluses", mis ei ole mõistetav kujutlusvõimet mitteomavale isikule, on nägemus nii mõjus, et inspiratsioonist haaratud kunstnik pole võimeline seda adekvaatselt ära seletama.

²³⁷ Platon. *Ion*, 534b. Tlk. Jaan Unt (käsikiri autori valduses).

²³⁸ Jaffe 1980, 597.

²³⁹ Oeuvres de Denis Diderot publiées sur les manuscrits de l'auteur, IV: *Esthétique-Théâtre*. Ed. Laurent Versini (Paris: Robert Laffont, 1996), tsiteeritud: *Art in Theory*. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger (Blackwell Publishing 2000), 617.

²⁴⁰ Diderot 1818, 338.

Ratsionaalne kunstnik-geenius

Diderot tasandab oma kunstnik-geeniuse innustava ja õudustäratava palangu kõrge moraalse ideega, millela pole kunstiteosel väärtust.²⁴¹ Tunnistades küll inspiratsioonist sündinud ilu kui midagi sellist, mida luuakse meelest ära-olevana, taltsutab autor oma “hullunud” geeniust, “pea kaotanud mürgeldajat”:

Karakteri tunnusjooned [...] sünnivad inspiratsioonist – siis, kui suurvaimud looduse ja oma kavandi vahel viibides pööravad tähelepaneliku pilgu kord ühele, kord teisele. Ilu, mida nad säärestel inspiratsioonihetkedel loovad ja oma loominguks üle kannavad, samuti ettenägematud jooned, mille äkiline ilmumine üllatab neid endidki, jätavad sügavama ja kestvama mulje kui see, mis on visandatud üksnes kujutlusvõime juhusliku kapriisi ajel. Külma-verelises peab ülekeevat vaimustust vaos hoidma.

Me ei kuuletu ju mingile pea kaotanud mürgeldajale, vaid see eesõigus kuulub inimesele, kes ennast valitseb.²⁴²

Samuti võib täheldada kammitsetust Diderot’ kujutlusvõime käsitlese puhul. Kui Voltaire’i jaoks on “elav kujutlusvõime” korrastav ja näivalts loov, siis Diderot’ “kujutlusvõime ei loo midagi, ta jäljendab, komponeerib, kombineerib, liialdab, suurendab ja kahandab”.²⁴³ Siin sarnaneb autor oma vaadetelt pigem varem kirjeldatud ratsionaalse suuna esindajatega, eriti aga Condillaci seisukohtadega. Samas aga leiame temalt mõttekäigu, kus genius on nimetatud otsesõnu loojaks:

Meie pingutuste eesmärgiks on kas avardada valgustatud paikade piire või suurendada valgustatud paikade arvu. Esimene kuulub geeniusele, kes loob; teine taibukusele, mis täiustab.²⁴⁴

Autorit saadab pidev kimbatus. Ühelt poolt räägib temas akademismist lähtuv alalhoidlikkus, kus oluline koht on õpetatuse läbi saavutatud meisterlikul täiustusel:

See on loodus, see on korraldatus; need on puhtfüüsilised põhjused, mis valmistavad geeniuse; moraalsed põhjused on need, mis põhjustavad selle õitsengu; pühendunud õppimine, omandatud teadmised on need, mis juhivad ta õnnelike

²⁴¹ Harrison, Wood, Gaiger (eds.), 2000, 669.

²⁴² Denis Diderot. Näitleja paradoks. Tlk Mirjam Lepikult. – Akadeemia. 2006. Nr. 11, 2361.

²⁴³ Diderot: fragment du *Salon de 1767*: Vernet. – Reserches sur Diderot et sur l’Encyclopédie, 2, 1987, 104.

https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1987_num_2_1_898 (vaadatud 23.10.2019).

²⁴⁴ *Nos travaux doivent avoir pour but, ou d’étendre les limites des places éclairées, ou de multiplier sur le terrain les centres de lumières. L’un appartient au génie qui crée; l’autre à la sagacité qui perfectionne* (Denis Diderot. Oeuvres complètes de Diderot. Philosophie II (Paris: Garnier Freres, 1875), 17).

oletusteni; need oletused, mis on tõestatud kogemuste läbi, muudavad ta surematuks.²⁴⁵

Teisalt ei suuda Diderot vastu panna geeniusse võlule, kus peamist rolli mängib loova kunstniku piiritu vabadus, mille tagab tema “hulluse” printsiip:

Kuna geenius on nii vähe omaenese isand, et ta ei tea seda mida ta hakkab tegema; seepärast akadeemiad peaaegu lämmatavad selliseid inimesi, allutades neid reeglistatud ülesannetele.²⁴⁶ Üks inimene näitab enam geenius oma eksimuses kui teine mingi tõe avastamises.²⁴⁷

Võrreldes omavahel geeniusi ja jälgendajaid, kuulub autori poolehoid esimesele:

Loodus õhutab tagant geeniusi, geenius õhutab jälgendajaid. Puudub vahepealne looduse ja geeniusse vahel, kes on alati looduse ja jälgendaja vahel. Geenius tõmbab tugevalt enese poole kõike seda, mis on tema aktiivsuse sfääris, mis kõrgub mõõtmata. Jälgendaja ei tõmba enese poole, ta on ise tõmmatav; ta armastab olla kontaktis magnetiga, kuid ta pole ise magnet.²⁴⁸

Siin kõneleb Diderot's puhtakujuline romantik, kelle geenius on lahutamatu ühtekuuluv loodusega. Soovides näidata oma geeniusse eripära teeb autor avalduse, mis võiks täiel määral kuuluda 19. sajandi geeniusse käsitusse. Oma kriitilises vastuses Claude Etienne Helvétiusse sõnastab Diderot oma nägemuse geeniusse, milles kajastub geeniusse Prantsuse traditsiooni geeniusse idee seis 18. sajandi keskpaigaks.²⁴⁹ Geniaalse inimese võib Diderot' sõnul viia nõdra-meelsuse seisundini pisemgi muutus ajus ning loomulik geenius, kellel selline muutus ei ole mitte ajutine, vaid püsiv, erineb tavainimesest sama suurel määral kui kogu ülejäänud inimkond loomariigist.²⁵⁰

²⁴⁵ *C'est la nature, c'est l'organisation, ce sont des causes purement physiques qui préparent l'homme de génie; ce sont des causes morales qui le font éclore; c'est une étude assidue, ce sont des connaissances acquises qui la conduisent à des conjectures heureuses; ce sont ces conjectures vérifiées par l'expérience qui l'immortalisent* (Diderot 1875, 369).

²⁴⁶ *Pour l'homme de génie, il est si peu maître de lui-même, qu'il ne sait ce qu'il fera; et voilà la raison pour laquelle les académies étouffent presque les hommes de cette trempe en les assujettissant à une tâche réglée* (Diderot 1875, 327).

²⁴⁷ *Un homme montre quelquefois plus de génie dans son erreur qu'un autre dans la découverte d'une vérité* (Diderot 1875, 348).

²⁴⁸ *La nature pousse l'homme de génie, l'homme de génie pousse l'imitateur. Il n'y a point d'intermédiaire entre la nature et le génie qui est toujours interposé entre la nature et l'imitateur. Le génie attire fortement à lui tout ce qui se trouve dans la sphère de son activité, qui s'en exalte sans mesure. L'imitateur n'attire point, il est attiré; il s'aimante par la contact avec l'aimant, mais il n'est pas l'aimant* (Diderot 1875, 411).

²⁴⁹ Diderot 1875, 275–456.

²⁵⁰ Diderot 1875, 271. Helvétiusse ja Diderot' dispuut puudutab inimeste ja loomade käitumisega seonduvat, mille puhul Diderot jääb eriarvamusele selles, et loomade käitumise kaudu ei ole võimalik seletada inimeste käitumist, ehkki ka viimaste näol on tegu ühe

Diderot' tähtsus

Looduse jäljendamine, mis oli sajandeid kunstiteose olemuslikuks nurgakiviks ja kunstniku peamiseks eesmärgiks, on nüüd, 18. sajandi keskpaigaks, asetatud otsekui tagaplaanile ja selle kõrvale kerkib kunstniku kui looja tegelaskuju siselooduse mõistatuse lahendamine ning loovuse algallikate otsimine. Diderot käsitleb mitmeid mõisteid – entusiasm, kujutlusvõime jne – sellistena, et kunstnik-geenius on vaadeldav “loojana”, mistõttu saab teda pidada Prantsuse moodsa geenius-kunstniku idee traditsiooni üheks oluliseks teetähiseks.

Diderot' mõttearendustes võib kohata laene mitmelt varasemalt autorilt (nt Du Bos), kes käsitlesid tundeid ja kujutlusvõimet kui esteetilisi kategooriaid ning leiutuslikkust kui geeniusse olemuslikku omadust. Võib nõustuda Gita Mayga, kes oma võrdlevas analüüsis toob Diderot' 1767. aasta *Salongist* välja otseseid mõttelaene ka Burke'i teosest *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757, prantsuskeelne tõlge 1765), eelkõige mis puudutavad ülevuse ja kujutlusvõimega seonduvat.²⁵¹

Näiteid mõjudest võib tuua teisigi, kuid jääb tõsiajaks, et Diderot' geeniusse kaudu summeeruvad need ideed mõjukaks kunstnik-geeniusse fenomeni tervikpildiks. Diderot soovib avada põhjalikult ja detailselt geeniusse siseelu, mis ei ole alati nähtav ja mõistetav publikule, kes naudivad tema kunstiteoseid. Diderot on autor, kes oma geeniusse kontseptsiooni puhul läheneb kõige enam Briti traditsioonile, geeniussele kui *eneseteadlikult* loomisvõimelisele subjektile. Samas säilitab ja võimendab tema käsitlus geeniusse meeltest äraolevat tahku, mis on iseomane Prantsuse traditsioonile.

2.2. Moodsa kunstnik-geeniusse Briti narratiiv

18. sajandi algus tähendab Briti kunstiteooria ja esteetika algust. Nagu esimeses peatükis näidatud, on selle oluliseks mõjutajaks uusplatonistlik filosoofiast pärit idee loova isiku unikaalsusest ja individuaalsusest, mis jääb domineerima geeniusse kuvandi formeerimisel. Just Briti geeniusse traditsioon kujundab välja kõige reljeefsemalt “originaalse geeniusse” kontseptsiooni, mõjutades käsitletava sajandi vältel ka tekkivat Saksa geeniusse-õpetust ning esteetikadistsipliini laiemalt.²⁵² Järgnevalt vaatlen lähemalt autoreid kes alates 18. sajandi algusest kuni selle kuuekümnendate aastateni hakkavad oma seisukohtadega kujundama Briti

loomaliigiga, kes omab sarnaseid meelegaistungid esimestega. Sel teemal: Douglas George Creighton. Man and Mind in Diderot and Helvétius. – PMLA. Vol. 71. No. 4 (Sep., 1956), 705–724.

²⁵¹ Gita May. Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity. – PMLA. Vol. 75. No. 5 (Dec., 1960), 527–539.

²⁵² Vt: Bruno 2010, 18–19; Townsend 1982, 287; Jerome Stolnitz. On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory. – The Philosophical Quarterly (1950–). Vol. 11. No. 43 (Apr., 1961), 97.

esteetikadistsipliini ja kellest igaüks on lisanud omapoolse elemendi moodsa kunstnik-geeniuse fenomeni saamisloosse.

2.2.1. Lord Shaftesbury uusplatonistlik geenius

Anthony Ashley Cooper, kolmas Shaftesbury krahv (1671–1713) on vaieldamatult üks mõjukaim teoreetik, kes on mõjutanud Euroopa esteetikadistsipliini kujunemist 18. ja 19. sajandil. 20. sajandil on tema rolli eriliselt esile tõstnud Ernst Cassirer ja Jerome Stolnitz oma moodsa esteetika teooria arengut puudutavates uurimustes.²⁵³ Cassireri hinnangul on Shaftesbury autoriks, kes esitab esimesena tõeliselt kõikehõlmava ja sõltumatu lu filosoofia käsitluse, nimetades teda Briti 18. sajandi esteetika kõige märkimisväärsemaks figuuriks.²⁵⁴ Dabney Townsend näeb Shaftesburys moodsa esteetika naiivset algatajat. Hülgamata keskajast pärinevaid uusplatonistlikke seisukohti, hakkab ta uurima kunsti empiirilisel, kuid tema empiirika on holistlik.²⁵⁵

Tõepoolest on Shaftesbury näol tegemist autoriga, keda on keeruline paigutada kindlatesse raamidesse. Mõned uurijad on vaadelnud teda kui tüüpilist 18. sajandi akademismi esindajat, teised kui platonistliku suuna pooldajat, kes vastandub filosoofilises plaanis Thomas Hobbesile ja John Locke'ile.²⁵⁶ Samuti viidatakse Shaftesbury otsesele mõjutatusele Cambridge'i platonistide koolkonnast, seda eelkõige looduse käsitluse osas, tõstes esile kolm autorit – Benjamin Whichcote, Ralph Cudworth ja Henry More.²⁵⁷

Shaftesbury peamiseks teoseks on kolmeosaline *Inimeste, kommete, arvamuste ja ajastute loomujooned* (*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*), kuhu on kokku kogutud aastate vältel ilmunud esseed.²⁵⁸ Shaftesburyle on ülalnimetatud teose avaldamisest alates 1711. aastal ette heidetud vasturääkivust ja üldist süsteemitust mõtteavaldustes, mis on kantud vaid entusiasmist (*Schwärmerei*, nagu Stolnitz seda nimetab²⁵⁹). Vaatamata kriitikale jääb tõsi- asjaks see, et Shaftesbury käsitleb oma teoses tervet rida mõisteid ja nähtusi, mis kujunevad moodsa, alles tärkava esteetikadistsipliini nurgakivideks – fakt, mida aktsepteerivad ka teda kriitiliselt vaatlevad uurimused.

²⁵³ Ernst Cassirer. *The Philosophy of the Enlightenment* (Boston: Beacon Press, 1951); Stolnitz 1961, 97–113.

²⁵⁴ Cassirer 1953, 312.

²⁵⁵ Dabney Townsend. From Shaftesbury to Kant – The Development of the Concept of Aesthetic Experience. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 48. No. 2 (Apr. – Jun., 1987), 305.

²⁵⁶ Robert. W. Uphaus. Shaftesbury on Art: Rhapsodic Aesthetic. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 27. No. 3 (Spring, 1969), 341.

²⁵⁷ Kivy 2003, 5. Pikemalt analüüsib Kivy oma artiklis Shaftesbury ja More'i seisukohtade omavahelisi sarnasusi. Sel teemal: Jackson 1968, 88–89.

²⁵⁸ Edaspidi äratoodud mõtteavaldused pärinevad 1711 ja 1732–1733 ilmunud editsioonidest, mis on tekstiliselt identsed.

²⁵⁹ Stolnitz 1961, 100.

Toetudes nimetatud teostele, analüüsin alljärgnevalt Shaftesbury seisukohti, mis on seotud maalikunstniku ja geeniussega. Eesmärgiks on esile tuua Shaftesburyt kui autorit, kes, rajanedes uusplatonismi tõekspidamistele, on Briti esteetikadistsipliini algatajaks ning kelle ideed kujunevad mõjukaks ka teiste autorite hulgas 18. sajandil. Rääkides kitsamalt “geeniuse” mõistest, võib Shaftesburyt pidada üldse esimeseks autoriks, kes, “subjektiivse geeniusse” tegelaskuju ellukutsujana Briti traditsioonis juhatab sisse 18. sajandi kui “geeniuse sajandi”, mõjutades vaieldamatult kunstnik-geeniuse tegelaskuju edasist väljakujunemise lugu. Vaatlen Shaftesbury arhetüüpsest loodusest inspireeritud, innustatud “loomuliku/sünnipärase geeniusse” ellukutsumise olulisust.

Shaftesbury esmaseks vahetuks ja vaieldamatuks mõjutajaks on tema õpetaja ja sõber John Locke. Timothy Costelloe sõnul kasutab Shaftesbury Locke’i “keelt” oma kirjutistes, mis on “sädeluseks filosoofilisel lõuendil” (*a gloss on a philosophical canvas*), mis võlgneb oma päritolu uusplatonismi ratsionalistlikule suunale.²⁶⁰ Samuti ei saa ekslikuks pidada seisukohta, mis vaatab Shaftesburyt kui oma õpetaja oponenti, kes kujundab just vastandumise kaudu välja oma esteetilis-filosoofilised seisukohad. Shaftesbury väljendab äärmiselt tundeliselt kurbust ja pahameelt Locke’i suhtes oma kirjas Michael Ainsworthile (1709):

Mr. Locke oli see, kes andis mulle tugeva löögi [...] See oli mr. Locke, kes raputas kõige aluseid, visates sellest maailmast välja korra ja voo, muutes ideed neist (mis on samad Jumala enese omaga) *ebaloomulikeks*, nii et neil puudub meie meeltes igasugune aluspind. *Sünnipärane* on see sõna, millele ta kehvapoolselt panustab; õige oleks öelda *looduse poolt kaasa antud*, ehkki seda vähem kasutatakse.²⁶¹

Ilmeka hinnangu 18. sajandi alguses kujunenud olukorrale Briti esteetikas annab Peter Kivy, tehes seda kahe autori vastandamise kaudu, nimetates Locke’i Briti esteetika inspireerijaks, Shaftesburyt aga selle tegelikuks asutajaks. Shaftesbury jaoks oli empiiriline vaade aher esteetiliste ja moraalsete väärtuste kogum. See vajas viljastamist teisest allikast ning sellist viljastamist suutis Shaftesbury teostada: “Kui Locke’i universum oli veretu üksikosade tants, siis vastupidiselt sellele kujutas Shaftesbury oma enese vooruste, kauniduse ja kujutiste orgiat.

²⁶⁰ Timothy M. Costelloe. *The Faculty of Taste. The Oxford Handbook of British Philosophy in the Eighteenth Century*. Ed. James A. Harris (Oxford: Oxford University Press, 2013), 430. Näitena Locke’i mõjust tõstetakse esile Shaftesbury “Moralistide” dialoogivormilist, sokraatilisel meetodil põhinevat ülesehitust.

²⁶¹ *It was Mr. Locke that struck the home blow [...] ‘Twas Mr. Locke that struck at all fundamentals, threw all order and virtue out of the world, and made the very ideas of these (which are the same as those of God) unnatural, and without foundation in our minds. Innate is a word he poorly plays upon; the right word, though less used, is connatural* (The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury. Ed. Benjamin Rand (London, S. Sonnenschein & Co., lim.; New York, Macmillan Co., 1900), 403).

See oli nagu uut moodi ideede ja kõige austusväärsema antiigi filosoofia, platonismi, abielu, mis teostub uues Briti esteetikas.”²⁶²

Olukorras, kus Briti filosoofilises mõtlemises domineerib Locke’i puht-empiriiline õpetus ning teaduses on fookuses Isaac Newtoni “geenius”, eristub Shaftesbury jäägitu usuga kõlbelisse harmooniasse, ideega “Ühest Heast Geeniusest”, tema kaasajale omasele empiristlike mõttesuundade peavoolule.²⁶³

Nagu väidab Stolnitz, jääb Shaftesbury oma eluajal “vaimselt võõraks omaenese ajas ja maal” just oma “kõrgete metafüüsiliste põhimõtete tõttu”, mis “muudab ümbritseva maailma korrastatuks ja eesmärgipäraseks paigaks, kus kurjus on vaid illusoorne suurus; ta heidab väljakutse empiirilisele põhjalikkusele. Teisisõnu on see täpselt selline mõttekonstruktsioon, mis on kõige vähem meelepärane Briti loomusele.”²⁶⁴ Tema algatatud mõtted pälvivad tähelepanu ja tunnustamist 18. sajandi järgnevate kümnendite vältel, eriti seoses romantismi esilekerkimisega.

Ilust, jälgendamisest ja loodusest

Ilu on Shaftesbury jaoks kogu maailma kogemise aluseks. Ilu on moraalse tõe sünonüümiks. Maalikunstnik, kes omab geeniusi, peab püüdlema oma teosesse tuua eelkõige terviklikkust, mis tagaks ilu ja tõe olemasolu selles. Looduse liigselt täpne järgimine ja elu kopeerimine võivad aga muuta kunstiteose ebaloomulikuks.²⁶⁵ Shaftesbury postuleerib:

[...] *Ilus, Kaunis, Sünnis* ei ole kunagi Aines, vaid *Kunstis* ja *Kujutises*; mitte *Kehas* eneses, vaid *Vormis* või *vormiandvas Jõus*. [...] Kas mitte ilus *Vorm* ei anna sellest tunnistust ja ei kõnele Joonistuse Ilust [...] Mis muu see saab olla kui *Joonistus*, mis sind rabab? Mida sa imetled kui mitte MEELT või *Meele Toimet*? *Meel* on ainus, mis annab vormi. Kõik, milles puudub *Meel*, on kole/hirmutav ja vormitu Aine ongi *Moonutatus ise*.²⁶⁶

²⁶² Kivy 2003, 11.

²⁶³ Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. *The Moralists; a Philosophical Rhapsody. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. In three volumes. Vol. II (London: John Darby, 1733), 349.

²⁶⁴ Stolnitz 1961, 98.

²⁶⁵ Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. *An Essay on the Freedom, of Wit and Humour. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. In three volumes. Vol. I (London: John Darby, 1732), 143–144.

²⁶⁶ [...] *the Beautiful, the Fair, the Comely, were never in the Matter, but in the Art and Design; never in Body it-self, but in the Form or forming Power. [...] Does not the beautiful Form confess this, and speak the Beauty of the Design [...] What is it but the Design which strikes? What is it you admire but MIND, or the Effect of Mind? 'Tis Mind alone which forms. All which is void of Mind is horrid: and Matter formless is Deformity it-self* (Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 405).

Kunsti puhul asetab ta esmatähtsale kohale ilu andmise akti enese, mitte aga ilustatud objekti:

See ei ole [...] *Aine*, mis on sulle ilus. Ei. Vaid *Kunst*. [...] *Kunst* ongi *Ilu*. [...] Ja *Kunst* on see mis ilu annab. [...] Nii on Ilu andmine, mitte Ilustatav, see mis on tõeliselt *Ilus*. [...] Kehades *Ilu* võib tulla ja minna [...] Nii ei ole olemas Ilu Põhimõtet *Kehas* eneses.²⁶⁷

Vaadeldes seda mõtet laiemalt, siis Shaftesbury järgi kunst kui ilu andja kannab eneses enam ilu kui ainealine objekt, mis saab ilustatud. Omakorda on meeleline kunstis olulisem (ja ilusam) kui ainealine ja füüsiline teostus kunstiteosena. Sama vahekord kehtib ka inimese enese puhul – tema vaim on ilusam kui tema elusolev keha. Kuna aga nii kunstiteos kui ka inimkeha on saanud ilustatud, viibib neis samuti ilu, kuid kindlasti vähemal ja ajutisemal määral. Eeltoodud mõttekäik on oluline Shaftesbury kunstnik-geeniuse kirjeldamisel, nagu edaspidi on kavas näidata.

Ilu on selleks suuruseks, mis näitab kõige selgemalt inimese osalust jumalikus ja seeläbi muutub jälgendamine kokkuvõttes inimese enese loova jõu aluseks. Jälgendamise mõistet tuleb vaadelda Shaftesbury puhul selle uusplatonistlikus, ontoloogilises tähenduses. Kui varasemalt tähendas jälgendamine vältimatult eraldumist tegelikkusest, siis nüüd muutub see kunstnikule jumaliku osaluse kaudu tema enese sees protsessiks, mis tõstab esile ilu ja tegelikkuse korrastatust.²⁶⁸ Nägemus ilust kui terviklikult sisemisest kogemusest annab võimaluse kunstnikule ühelt poolt lepitada eneses jälgendamise ja jumaliku vahekorra ning kasvatab samaaegselt autori subjektsust.

Luuakse meele abil. Kuna loomine toimub vaid jumaliku meele vallas, tähendab see, et ilu tuleneb individuaalse meele väljendusest, mis asub laiemas tähenduses jumalikus meeles eneses. Seega võib öelda, et Shaftesbury asetab suurema rõhu subjektile, mis vastandub objektile, välisele nähtavale materiaalsusele, mida Shaftesbury uusplatonistina aga ebausaldab. Shaftesbury ei soovi, et tema kunstniku kontemplatsiooni kaudu valmiv kunst kaotaks täielikult kokkupuute ainelise maailmaga. Shaftesbury kunstniku moraalne eesmärk pole mitte enese vabastamine ainelise maailma sõltuvusest, vaid selle maailma tajumise parandamine.²⁶⁹

²⁶⁷ 'Tis not [...] Matter which is beautiful with you. No. But the Art. [...] The Art then is the Beauty. [...] And the Art is that which beautifies. [...] So that the Beautifying, not the Beautify'd, is the really Beautiful [...] In respect of Bodys therefore, Beauty comes and goes [...] So that there is no Principle of Beauty in Body (Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 404).

²⁶⁸ Uphaus 1969, 342.

²⁶⁹ Townsend 1982, 207.

Moralistid (*The Moralists, a Rhapsody*)

Oma dialoogivormilises teoses *Moralistid*, milles omavahel diskuteerivad Theokles, jumalikest tunnetest juhinduv tegelakuju ning vastandina skeptiline Philokles (*Shaftesbury alter ego*), jaotab Shaftesbury, Plotinose hüpostaaside õpetusele tuginedes, ilu kolmeks tasandiks:

[Esimene aste], [...] *surnud Vormid* [...] mille on vorminud kas Inimene või Loodus, kuid mis ei oma mingit vormivat Jõudu, Mõju ega Mõistust. [...] Järgmiseks, *teiseks* tüübiks, on *Vormid, mis vormivad*; see tähendab, et nad omavad Mõistust, Mõju ja Tegutsemist. [...] *Kolmas* Ilu tasand on see, mis mitte ainult ei vormi Vorme, vaid *vormib selliseid Vorme, mis ise vormivad*. Kuna me ise oleme märkimisväärsed Arhitektid Aines ja oskame elutuile Kehadele anda Vormi ning kujundada neid oma käte abil. See aga, mis kujundab Meeli endid, sisaldab iseendas kõiki Ilusid, mis on kujundatud nende Meelte poolt ja seepärast on see kogu *Ilu Põhimõtteks* ja Algallikaks.²⁷⁰

Tähelepanuvääriv on aga Philoklese arutluskäik kolmanda, kõrgeima ilu tasandi puhul, mis selgitab kunstnik-geeniuse ja Looja omavahelise suhte:

[...] need meie *Vormid* omavad endasarnaste, *teiste elavate Vormide* valmistamise Voorust. Aga see nende Voorus, nagu ma mõtlen, on pärit *teistest Vormist*, mis asub nende kohal ning mida ei saa õieti nimetada *nende* Kunstiks või Vooruseks; kui tegelikkuses on olemas *ülimuslik Kunst*, või siis midagi *Kunstniku-laadset*, mis juhtis nende Kätt ja valmistas neist selle veenvana näiva Teose Tööriistad.²⁷¹

Seega on jälgendamine ja ilu Shaftesburyl omavahel otseselt seotud. Jälgendamine on vormi andmise loov tegevus, kuna ei ole võimalik “elustada” surnud vorme, st juba olemasolevaid ainelisi esemeid. Nimetatud vormi loomise akt põhineb aga tervikuna jumalikul vormil enesel ja järelikult on “ilu lõpp-kriteeriumiks jälgendamine kui selline”, meelega toiming, mis teotseb jumaliku

²⁷⁰ [...] the dead Forms [...] are form'd, weather by Man, or Nature; but have no forming Power, no Action, or Intelligence. [...] Next, and as the second kind, the Forms which form; that is, which have Intelligence, Action, and Operation. [...] third order of Beauty, which forms not only such as we call mere Forms, but even the Forms which form. For we ourselves are notable Architects in Matter, and can shew lifeless Bodys brought into Form, and fashion'd by our own hands: but that which fashions even Minds themselves, contains in itself all the Beautys fashion'd by those Minds; and is consequently the Principle, Source, and Fountain of all Beauty (Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 406–408).

²⁷¹ [...] these Forms of ours had a Virtue of producing other living Forms, like themselves, But this Virtue of theirs, I thought was from another Form above them, and cou'd not properly be call'd their Virtue or Art; if in reality there was a superior Art, or something Artist-like, which guided their Hand, and made Tools of them in this specious Work (Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 407).

meele vallas.²⁷² Vaid ilu, mis ei kuulu kehale, saab olla jumalik. Ta omab väärtust vaid eksisteerivana inimese meeles ja mõistuses, kõik meelest väljaspoololev on “tühi ja hämar meele silmale”.²⁷³

Aineline loodus ja ilu

Aineline loodus, mida Shaftesbury *Moralistides* ilmekalt käsitleb, on autorile loomulike ilude (*natural beautys*) allikaks. Selle teema puhul domineerib autoris jäägitu tundelisus, tõugates hetkeks tagaplaanile Shaftesbury kui moralisti. Theokles suudab selles küsimuses veenda oma vestluskaaslast Philoklest, kes ütleb:

Ma ei hakka enam vastu Kirele, mis võtab minus võimust loomulike Asjade vastu, mille puhul ei *Kunst* ega Inimese *Upsakus* või *Hetketuju* ei ole suutnud rikkuda nende *tõelist Korrastatust*, murdes selle *algupärast Seisundit*. Isegi tahumatud *Kaljud*, sammaldunud *Koopad*, korrapäratud *Grotid* ja *Vetemurrud* oma hirmutavate *Metsikute* Graatsiatega, esindavad enam LOODUST, on kaasahaaravamad ja näitavad end Suursugusematena kui ametlikud, Naeruväärsed vürstlikud Aiad.²⁷⁴

Inimesed, kes sellisel “romantilisel” moel loodust näevad, on autori arvates arust ära või vallatud melanhooliast ja innustatusest.²⁷⁵ Shaftesbury manitseb, Platoni üldtuntud “koopateooriast” lähtuvalt, “aineliste varjude järgimise” eest, seades usaldusväärsuse kriteeriumiks vaid arutluse kaudu tuleneva, nimetades loodust vaid “kahvatuks Varjuks Esmasest Ilust”. Armastus, mis on vaid mõtlus ilust, sõltub aga otseselt mõistusest. Vaid tunnetega rahuldumist nimetab ta “absurdseks rahuloluks”.²⁷⁶ Vaatamata sellisele mõistusekesksuse rõhutamisele näeksin Shaftesbury arhetüüpse looduse käsitluses enamat kui pelgalt jäljendamise läbi täiustamisele kuuluvat, ebatäiuslikku suurust. Loodus on innustav ja kannab eneses armastust, ületades inimkäte poolt valmistatu. Shaftesbury suhtumine loodusesse kui esteetilise kontemplatsiooni objekti on vaadeldav kui uudne nähtus omas ajas, millest hakkab kujunema subliimsuse kontseptsioon Briti esteetikas, kujunedes 18. ja 19. sajandil selle traditsiooni spetsiifiliseks tunnus-

²⁷² Vt ka Uphaus 1969, 344.

²⁷³ Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 426.

²⁷⁴ *I shall no longer resist the Passion growing in me for Things of a natural kind; when neither Art, nor the Conceit or Caprice of Man spoil'd their genuine Order, by breaking in upon that primitive State. Even the rude Rocks, the mossy Caverns, the irregular unwrought Grotto's & broken Falls of Waters, with all the horrid Graces of the Wilderness it-self, as representing NATURE more, will be the more engaging, and appear with a Magnificence beyond the formal Mockery of princely Gardens* (Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 393–394).

²⁷⁵ Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 394. Shaftesbury, nagu ka paljud tema eelkäijad, jätkab geeniuse tunnuseks n-ö “melanhoolia” traditsiooni, mis saab alguse juba antiigist.

²⁷⁶ Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 395.

jooneks. Metsiku looduse jõu ja mõõtmatus kaudu, mis ületab kujutluse ja mõistmise piirid, meenutab end inimesele selle loonud igavikulisus.²⁷⁷ Just nimelt usulisega võrreldav kogemus kujunebki Shaftesburyst alates üleva esteetiliseks kogemiseks. Laiendades aga seda mõtet kunstnik-geeniuse idee suunal, kelle “innustatud” tegelaskujule Shaftesbury oma teoses korduvalt viitab, võib öelda, et sellise “romantilise” looduse käsitle kaudu saab mõistetavaks ja põhjendatuks Shaftesbury poolehoid “loomuliku geenius” kui loodusest kaasaantud võimetega isiku suhtes.

Shaftesbury kunstnik

Shaftesbury on kunstniku positsiooni määratlemisel kahetisel, isegi vastu-rääkival seisukohal. Temas räägib ühelt poolt akademist, kes soovib ohjata kunstnikku reeglite kehtestamisega, kuid teisalt võib tema töös välja lugeda mitmeid momente, kus Shaftesburys ilmneb tundeküllane novaator, kes annab oma eelistuse spontaansetele tundeavaldustele, mitte aga mõistusepärasusele. Käsitlen esmalt konservatiivsemat ja seejärel uuenduslikku tahku. Tsiteerides Shaftesburyt:

[...] Poeet on tõepoolest teine Valmistaja, nagu Prometheus Jupiteri all. Nagu Suveräänne kunstnik või universaalne Vormiv Loodus, vormib ta Terviku, mis on iseenesega kooskõlas ja proportsioonis, vääriliselt Alistatud ja Kooskõlas kokkukuuluvate Osadega. Ta on määratlenud Tunnete Piirid ja teab nende täpseid Toone ja Mõõte, esitades neid õigesti, hinnates Tunnete ja Tegevuse Ülevust, eristades Ilusat Moonutatust ning Meeldivat Vastikust. Selline moraalne Kunstnik, kes oskab seega jäljendada Loojat, tundes oma Kaasolevuse sisemist Vormi ja Struktuuri, minu oletuse kohaselt, vaevalt et ei osutu ennast mitte tundvaks, ei eksi neis Arvudes, mis moodustavad Meele Harmoonia.²⁷⁸

Selles tsitaadis esitab Shaftesbury oma kunstniku olemusliku koondportree, millest võib välja lugeda mitmeid olulisi üksikkomponente, mis korduvad Shaftesbury esteetikanägemuses. Kunstniku nimetamine “teiseks valmistajaks” ja “Looja jäljendajaks” viitab Shaftesbury uusplatonistlikele põhimõtetele.

²⁷⁷ Beardsley 1975, 183.

²⁷⁸ [...] *Poet is indeed a second Maker; a just Prometheus, under Jove. Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms a Whole, coherent and proportion'd in it-self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts. He notes the Boundaries of the Passions, and knows their exact Tones and Measures; by which he justly represents them, marks the Sublime of Sentiments and Action, and distinguishes the Beautiful from Deformed, the Amiable from the Odious. The moral Artist, who can thus imitate the Creator, and is thus knowing the inward Form and Structure of his Fellow-Creature, will hardly, I presume, be found unknowing in Himself, or at a loss in those Numbers which make the Harmony of a Mind* (Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. *Advice to an Author. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. In three volumes. Vol. I (London: John Darby, 1732), 207).

Lisaks saab tuua otsese paralleeli Bellori kunstnikuga, kes on samuti “oma esmase valmistaja jälgendajaks”.²⁷⁹

Kunstnik on tervikliku ilu teostaja, tehes seda mitte ainelise looduse idealiseerimise kaudu, vaid väljendades sellega omaenese meeltes olemasolevat kooskõla ja harmooniat. Kunstiteoses on väärtuslik mitte kunstiline resultaat, vaid selles hästi väljendatud kunstniku hingeline väärtus.²⁸⁰ Rakendades Bellori poolt pool sajandit varem esitatud põhimõtet, teeb ka Shaftesbury vahet kaht tüüpi kunstnikel: (1) kunstnikud, kes joonistavad vaid kehasid, vormides seeläbi graatsilisust, ei ole võimelised parendama ega kasvatama oma isiksust; (2) need kunstnikud aga, kes õpivad tundma meele graatsiat, on eksimatud enese täiustamisel, olles “teaduse aluseks olevate reeglite tundmise tõelised meistrid”.²⁸¹

Shaftesbury täiuse taotlus kui kunstnik-geeniuse lõppeesmärk on samuti sarnane Belloriga. Shaftesbury väljendab siin aga teatavat ebakindlust:

Ükskõik kui raske või meeleheitlik see ka ei tundu, peab kunstnik püüdma oma teosesse tuua Täiust. Kui tal puudub oma eesmärgi saavutamiseks vähimgi Idee Täiusest, siis ta osutub vigaseks ja keskpäraseks oma teostuses. Kuna aga tema eesmärgiks on rahuldada maailma, peab ta kõigele vaatamata, vähemalt oma hoiakult olema sellest üle ja fikseerima oma pilgu täiuslikule graatsiale, looduse ilule ja arvude täiusele, mida aga ülejäänud inimkond tunneb vaid mõju põhjal, teadmata selle põhjust ja nimetades seda *je-ne-sçay-quoy* [sic!] “arusaamatuks”, või “ei tea milleks” ning oletavad, et see on mingi võluvuse liik või lummus, mille kohta Kunstnik ise ei oska seletust anda.²⁸²

Vaid meele kaudu, kasutades sisemist “silma” jälgendamisel, on võimalik saavutada nii kunstilist kui kõlbelist täiust, mis võimaldab arendada igakülgset oma geeniust. Igasugune väline jälgendamine aga tähendab Shaftesbury’le kunstniku kaugenemist täiusest ja laiemas mõttes vaadatuna ka enda, kui “õige” jälgendaja rolli, minetamist. Shaftesbury kunstniku meeleline kontemplatsioon, sisekõne, sisaldab eneses samaaegselt nii vahetut suhtestumist jumalikuga kui ka skeptilist enesevaatlust. Huvitav on Shaftesbury elegantselt esitatud idee kunstnik-geeniustest kui “stiilsetest härrasmeestest”, nagu autor neid nimetab:

²⁷⁹ Bellori 1672, 3–4.

²⁸⁰ Studies in Criticism and Aesthetics, 1660–1800: Essays in Honour of Samuel Holt Monk. Eds. Howard Anderson, John S. Shea (Minneapolis, 1967), 85.

²⁸¹ Shaftesbury. Advice to an Author, 1732, 206.

²⁸² *HOWEVER difficult or desperate it may appear in any Artist to endeavour to bring Perfection into his Work; if he has not at least the Idea of PERFECTION to give his Aim, he will be found very defective and mean in his Performance. Thou his Intention be to please the World, he must nevertheless be, in a manner, above it; and fix his Eye upon that consummate Grace, that Beauty of Nature, and that Perfection of Numbers, which the rest of Mankind, feeling only by Effect, whilst ignorant on the Cause, term the Je-ne-sçay-quoy, the unintelligible, or the I know not what; and suppose to be a kind of Charm, or Inchantment, of which the Artist himself can give no account* (Shaftesbury. Advice to an Author, 1732, 332).

Stiilsete Härrasmeeste all pean ma silmas neid, kellele hea loomulik Geenius või hea Hariduse Jõud, on andnud *Meele* sellest, mida kujutavad enesest *loomulik graatsilisus* ja *asjakohasus*. Mõned neist läbi oma Loomuse, teise läbi Kunsti ja Harjutamise, on Kõrvale Peremehed Muusikas, Silmale Maalikunstis, omades tavaasjades Kujutlust Korrast ja Graatsiast, Hinnangut kõikvõimalikest Proportsioonidest ning üldist head Maitset enamuses neis Asjus, mis pakuvad meile selle Maa ilma andekate Inimeste puhul Rõõmu ja Naudingut. Las sellised Härrasmehed olla nii ekstravagantsed kui nad soovivad või oma Kõlbluselt kõrvalekalduvad. Nad peavad samal ajal avastama eneses Vasturääkivusi, elama enesega vastuolus ja vasturääkivalt sellele Põhimõttele, millele nad rajavad oma kõrgeima Naudingu ja Meelelahutuse.²⁸³

“Õppinud geenius” kõrval, kes on juba 17. sajandil korduvalt erinevates teoreetilistes käsitlustes kirjeldatud nähtus, räägib Shaftesbury nüüd “hea loomulikust geeniusest”, mis on ühemõtteliselt mõistetav kui sünnipärane omadus. Kui lisada sellele veel autori mõõndus, millega ta “andestab” geeniusale tema ebatavalise käitumise kõlbelises plaanis, siis võib väita, et “loomuliku geenius” kaudu näitab meile ennast uenduslik Shaftesbury, kes on valmis tegema geeniusale järeleandmisi ka enesele kõige olulisemas – moraali küsimuses. *Moralistides* aga saab Theoklese suu läbi selgeks autori seisukoht geenius “piiridest”:

Ning et iga geenius peab alluma sellele Ühele heale Geeniusale, kes kuulub sellesse maailma, nagu ma soovin sind ümber mõtlema panna.²⁸⁴

Shaftesbury “loomulik geenius” sarnaneb oma eelkäija, “õpetatud geeniusega”, rõhutades eneseharimist kui peamist eeldust edu saavutamiseks. Igale loomulikule geeniusale on kauniduse avastamiseks vajalikud “töö ja valud ja aeg”.²⁸⁵

Sarnast seisukohta võib kohata geeniusi käsitlevates teoreetilistes arutlustes kuni 18. sajandi keskpaigani, mil geenius kui ainukordne sünnipärane võime muutub ainutähtsaks ning “õpetatuse” nõue, kui originaalsuse ja spontaansuse kahandaja, omandab pigem negatiivse varjundi. Samuti peab Shaftesbury kunst-

²⁸³ *By the Gentlemen of Fashion, I understand those to whom a natural good Genius, or the Force of good Education, has given a Sense of what is naturally graceful and becoming. Some by mere Nature, others by Art and Practice, are Master of an Ear in Musick, an Eye in Painting, a Fancy in the ordinary things of Ornament and Grace, a Judgement in Proportions of all kinds, and a general good Taste in most of those Subjects which make the Amusement and Delight of ingenious People of the World. Let such Gentlemen as these be as extravagant as they please, or as irregular in their Morals; they must at the same time discover their Inconsistency, live at variance with themselves, and in contradiction to that Principle, on which they ground their highest Pleasure and Entertainment* (Shaftesbury. *An Essay on the Freedom, of Wit and Humour*, 1732, 135).

²⁸⁴ *And that every Genius else must be subordinate to that One good GENIUS, whom I wou'd willingly persuade you to think belonging to this Worl* (Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 349).

²⁸⁵ Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 401.

nikule, olgu viimane kas loomulik või õppinud geenius, vajalikuks reegleid, mis rajaneksid ajaloolistele ja sügavalt moraalsetele eeskujudele. Iseloomustavaks näiteks võiks olla “maitse” mõiste käsitus.

Maitsest kui puhtakujuliselt vaimsest suurusest räägib oma teoses Hispaania moralist Baltasar Gracian juba 17. sajandi keskel. Tema *Mõistlikkuse kunst* (1674) (*Oráculo manual y arte de prudencia*) omab suurt mõju ning tõlgitakse taani, inglise, prantsuse ja saksa keelde. Võib suure tõenäosusega oletada, et nimetatud teos inspireerib ka Shaftesburyt. Ta seob maitse vahetult moraaliga, selle arendamine on üheks kõlbelise hariduse oluliseks komponendiks. Hea maitse on n-ö kontrollorgan, mis ei lase vohada kontrollimatul kujutlusvõimel:

Nii kaua kui me naudime MEELT, niikaua kui meil on Maitseid ja Tajud niikaua tegutsevad ka kõikvõimalikud kujutlused [...] Nad peavad aga omama oma kindlat ala. Küsimus on selles, kas nad on täielikult omapead või kas nad tunnistavad mõnd *Kontrollijat* või *Korrastajat*. Kui seda pole, siis ma kardan, et see viib hulluseni. [...] Kuna kui KUJUTLUS jätta millegi üle Otsustajaks, siis otsustab ta kõige üle. Kõik on õige, kui kõik on niimoodi nagu *ma seda ette kujutan*.²⁸⁶

Shaftesbury on veendunud, et kunstnik on saavutanud meisterlikkuse siis, kui ta omab vabadust ning loomulikkust oma kompositsioonis ja stiilis. Sellest hetkest alates on kunstnik võimeline oma geenius ja kunsti kaudu juhtima publikut ning kehtestama viimasele “hea maitse”.²⁸⁷

Kontrollitud maitse, mis saab alguse kunstniku enese sisemisest meisterlikkusest, on publikule kehtestatav. Ta eelneb hinnangule, mitte aga ei ole selle aluseks. Hea maitse, nagu ka graatsia, on väline ja nähtav märk seesmisest, vaimsest hoiakust.²⁸⁸ Maitse kui selline on Shaftesbury jaoks rõhutatult subjektiivne, jäädes oma sisult lähedaseks vooruslikkusele ja ilule, omades aga samaaegselt puht-praktilist väärtust, mida on võimalik muuta nii paremas kui halvemas suunas. Maitse algeks on moraal ja kontrollimatu maitse on kujutlusvõime valdusalasse kuuluv ning negatiivne. Kontrollitud maitse aga areneb välja

²⁸⁶ *As long as we enjoy a MIND, as long as we have Appetites and Sense, the Fancies of all kinds will be hard at work [...] They must have their field. The Question is, Whether they shall have it wholly to themselves; or whether they shall acknowledge some Controuler or Manager. If none; 'tis this, I fear, which leads to Madness. [...] For if FANCY be left Judg of any thing she must be Judg of all. Every-thing is right, if anything be so, because I fancy it* (Shaftesbury. Advice to an Author, 1732, 322).

²⁸⁷ Shaftesbury. Advice to an Author, 1732, 277.

²⁸⁸ Dabney Townsend. From Shaftesbury to Kant. The Development of the Concept of Aesthetic Experience. – Journal of the History of Ideas. Vol. 48. No. 2 (Apr. - Jun., 1987), 297.

subjekti enese meisterlikkuse täiendamisest.²⁸⁹ Shaftesbury kohaselt loob ja kujundab inimene oma maitse.²⁹⁰ Samas on autor kahtleval seisukohal:

Aga kes julgeb vaadata sügavamale arvamuse taha või vaadata nõudlikult üle oma esmane maitseelistus? Kes on nii õiglane enese suhtes, et eristada oma kujutlusvõimet moekuse ning hariduse väest ja juhatada teda mõistuse suunas?²⁹¹

Shaftesbury kammitseb moralistina ikka ja jälle kunstnikus mõistuse läbi tunde spontaansuse ilmingut. Nimetaksin seda piltlikult “taltsutatud geeniuks”, kelle näol on vaieldamatult tegu iseseisva, loomisvõimelise isikuga, kelle idee aga lähtub rangelt mõistuslikkusest, mis on geeniuks tõe ja kõlbluse garantiiks, tasandades esmased kired, fantaasiad, kujutlused, ajalised moelistused jne. Shaftesbury loetleb üles ka need “õiged” kunstniku väärtused, mida publik temas hindab:

Me ei mõista hukka sugugi nende soovi olla *Nutikad* ja *Kujutlusvõimelised*, kuid hindame neis *Hindamisvõimet* ja *Õigsust*, mida saab saavutada põhjaliku usinuse, õppimise ja *erapooletu Enesetsensuuri* läbi. Nõutavad on head KOMBED, ainult MORAALI Tundmine on see, mis paneb meid aru saama Korrast ja Proportsioonist ja annab meile mõista inim Tunnete õiget Tooni ja Mõõtu.²⁹²

Shaftesburylt leiame veelgi tungivama soovitus autorile:

Autorid peavad ennast tundma ning olema teadlikud väärtusest, vooresest ja geeniuks, mis võivad neid asetada kõrgemale meelitustest või keskpärasest kuramaažist lugejaga. Las nad näevad, et ainult autoritena on nad on teise järgu inimesed. Las lugeja siis otsustab, et “kui ta väärilt taandub austavast kohast ja allutab oma maitse või hinnangu mõnele autorile, ükskõik kui suur tema nimi poleks, või siis auväärsest antiigist, kuid mitte mõistusele ja tõe, mis oht teda ka ei ärvardaks, siis ta mitte ainult ei reeda iseennast, vaid sellega reedab ta

²⁸⁹ Shaftesbury maitsega seonduvat probleemistikku käsitleb oma artiklis Dabney Townsend: Shaftesbury's Aesthetic Theory. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 41. No. 2 (Winter, 1982), 209–211.

²⁹⁰ Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. Miscellaneous Reflections. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In three volumes. Vol. III (London: John Darby, 1732), 186.

²⁹¹ *But who dares search OPINION to the bottom, or call in question his early and prepossessing TASTE? Who is so just to himself, as to recal his FANCY from the power of Fashion and Education, to that of REASON?* (Shaftesbury. Miscellaneous Reflections, 1732, 186).

²⁹² *Nor do we condemn 'em on their want of Wit and Fancy; but of Judgment and Correctness; which can only be attain'd by thorow Diligence, Study, and impartial Censure of themselves, 'Tis MANNERS that is wanting. 'Tis a due Sentiment of MORALS, which alone can make us knowing in Order and Proportion; and give us the just Tone and Measure of human Passion* (Shaftesbury. Advice to an Author, 1732, 277–278).

autori ja lugeja ühise eesmärgi, huvi kirjasõna ja teadmiste vastu ning peamise vabaduse, privileegi ja eelisõiguse, mis inimkonna mõistuslikule osale on antud.²⁹³

Ta mitte ainult ei ohja kunstnikku kõlblusnormidega, vaid nõuab kunstnikult suhtestumist publikuga kui “teisejärguline inimene”, kui pelgalt autor-vahendaja, kelle teose lõppväärtuse üle saab otsustada vaid kriitiline publik. Huvitav on ka Shaftesbury seisukoht mõistusest lähtuvast originaalsusest, mis näib olevat kunstnikul ainsaks võimaluseks publiku silmis “püsida aukohal”.

Jätkates järgnevalt Shaftesbury seisukohtade vaatlemist esmalt originaalsuse mõiste tähenduse kaudu, käsitlen seejärel teisi sellega otseselt seonduvaid mõisteid, nagu innustatus, tunne ja nauding, mis esmapilgul näivad vastuollu minevat Shaftesbury eespool kirjeldatud traditsiooniliste seisukohtadega, mis aga võimaldavad käsitleda teda kui uue esteetikanägemise teerajajat ja moodsa kunstnik-geeniuse idee ellukutsujat.

Originaalsus ja kunstiline loovus

Shaftesbury ütleb: “Meil on kaheldamatult Au olla Originaalid,”²⁹⁴ pidades silmas inimsoo leiutuslikkust selle sõna kõige laiemas tähenduses, lähtudes oma kolmeastmelisest ilu tasandi teooriast (vt lk 79).

Kunstiline loomine tähendab Shaftesburyle midagi sellist, mis asub väljaspool mõtlemise kategooriat, olgu see siis mõistuse transtsendents või tunnistus isiku tunnetusvõimest, lugedes sellest välja ebausaldusväärsust mõistuslikkuse suhtes ning samas selgelt usaldatavat suhtumist ebaratsionaalsesse, milles on tuntav rõhuasetus enam tunnetele kui mõistusele. Ülistades entusiasmi avab ta “värava” individuaalsele maitsele, leides seeläbi teatava kompromissi klassikalis-akadeemilise seisukohaga, mis pigem omab vastuseisu originaalsuse suhtes.²⁹⁵

²⁹³ *LET AUTHORS therefore know themselves; and tho conscious of Worth, Virtue, and Genius, such as may justly place them above Flattery or mean Courtship to their READER; yet let them reflect, that as Authors merely, they are but of the second Rank of Men. And let the READER withal consider, “That when he unworthly resigns the place of Honour, and surrenders his Taste, or Judgement, to an Author of ever so great a Name, or venerable Antiquity, and not to Reason, and Truth, at whatever hazard; he not only betrays himself, but withal the common Cause of AUTHOR and READER, the Interest of Letters and Knowledge, and chief Liberty, Privilege, and Prerogative of the rational part of Mankind (Shaftesbury. Miscellaneous Reflections, 1732, 250–251).*

²⁹⁴ *We have undoubtedly the Honour of being Originals* (Shaftesbury. The Moralists, 1733, 408).

²⁹⁵ Uphaus 1969, 346.

Innustatus

Innustatus on Shaftesburyle oluliseks mõisteks, mille poole autor ikka ja jälle oma koguteoses tagasi pöördub ning seda võib käsitleda autori visioonis vahe-
tuima tundeväljenduse suurusena. Alljärgenvat tsitaati võiks pidada Shaftesbury
innustatuse definitsiooniks:

[...] kogu olemasolev *Armastus* ja *Imetus* ongi INNUSTATUS: “*Luuletajate*
Kõrgendatus, Kõnemeeste Ülevus, Muusikute Haaratus, Virtuosoide Pingestatus
– see kõik on puhtakujuline INNUSTATUS! Isegi *Õppimine* ise, *Armastus*
Kunstide ja *Harulduste* vastu, *Reisumeeste* ja *Seiklejate* Vaim, Vaprus, Sõda,
Kangelaslikkus – kõik, kõik see on innustatus!” Aitab küll, ma olen rahul, et
saan olla uus entusiast, moel, mis on mulle varasemast tundmatu.²⁹⁶

Oluline on teoses leiduv joonealune autoripoolne viide, mis annab eeltoodule
kitsama kontekstiasetuse. Nimelt peab Shaftesbury siin silmas väga kindlat
innustatust – inspiratsiooni, mida autor nimetab “jumalikuks innustatuseks”
(*divine enthusiasm*). Ta teeb vahet inspiratsioonil kui tõelisel tundel ning
innustatusel kui valel, tundel, ehkki nende mõlema tekitavad emotsioonid
sarnanevad teineteisele.²⁹⁷ Samuti taunib Shaftesbury innustatust religioosses
fanatismis ja innustatud ateistide puhul²⁹⁸, mis aga on kontrollitav hea tuju ja
aasimise läbi.²⁹⁹ Tema poolehoid kuulub mõistusepärasele ja nauditavale
innustatusele, mis iseloomustab arhitektuuri-, maali- ja muusikakunsti.³⁰⁰

Tunne/kirg

Shaftesbury rõhutab tundeid, mis on samuti osaks loodusest nagu ka mõistus.
Emotsioonid on loodusele lähedasemad, kuna nad on “kõikide ilude kõrval”
vahetumad ja spontaansemad, pärinedes inimese iseenese loomusest.³⁰¹
Kõneledes Philoklese suu läbi *Moralistides*:

²⁹⁶ [...] all found Love and Admiration is ENTHUSIASM: “*The Transports of Poets, the Sublime of Orators, the Rapture of Musicians, the high Strains of the Virtuosi; all mere ENTHUSIASM! Even Learning it-self, the Love of Arts and Curiositys, the Spirit of Travellers and Adventurers; Gallantry, War, Heroism; All, all ENTHUSIASM!*”—‘Tis enough: I am content to be this new Enthusiast, in a way unknown to me before (Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 400).

²⁹⁷ Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. A Letter concerning Enthusiasm. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In three volumes. Vol. I (London: John Darby, 1732), 53.

²⁹⁸ Shaftesbury. *Enthusiasm*, 1732, 52.

²⁹⁹ Shaftesbury. *Enthusiasm*, 1732, 22.

³⁰⁰ Rand (ed.) 1900, 33.

³⁰¹ Shaftesbury. *An Essay on the Freedom, of Wit and Humour*, 1732, 135.

Ühes olen ma kindel, et *Elu* ja *Tunded*, mis *Elu* saadavad, tulevad siis, kui nad seda soovivad ning on pärit *vaid Loodusest* ja ei millestki muust. Seepärast kui sulle ei meeldi sõna “*Kaasasündinud*” vahetame selle siis sinu soovi korral välja sõnaga “*INSTINKT*” ja kasutame *Instinkti* kui, *Looduse* õpetatud, eristavalt *Kunstist, Kultuurist* või *Korrast*.³⁰²

Tunne peab omama kindlat väärtust, mis peab lähtuma aust ja moraalist.³⁰³ Samas jumalikku korrastatust on võimalik kogeda *vaid* ekstaasi kaudu, mille saavutamist võimaldavad “vabad kunstid”, mis kannavad enestes vajalikku harmooniat.³⁰⁴

Võttes kokku emotsioonidega seonduva, võib öelda, et tunnete kaudu annab Shaftesbury oma eelistuse loodusest kaasaantud võimetega kunstnikule, kes on kõige lähemal jumalikule ja seega ilule, heale ja seeläbi tõe. Ta seob oma kunstnik-geeniuse unikaalsed isikuomadused ja võimed, innustatuse ja tunded olgu need siis looduse poolt kaasa antud või õppimise käigus omandatud, ikka ja alati suveräänse geniuse, algse/esmase ilu³⁰⁵ ja jumaliku innustatusega³⁰⁶, kelle olemasolu teeb maise geniuse, kui sellise, olemasolemise üldse võimalikuks.

Shaftesbury tähtsusest

Shaftesbury on üks esimesi autoreid 18. sajandi alguses, kes paneb aluse kunstnik-geeniuse ideele selle moodsas tähenduses. Tänapäevane lugeja, hinnates Shaftesbury mõtteid loovast kunstnikust, võib paratamatult tunda, et need on täiesti tavapärased, isegi aegunud. Moshe Baraschi hinnangul on Shaftesbury silmapaistvaks panuseks tema vaated loovast kunstnikust ehk geniusest ja panus kaasaegse kunstniku mõiste kujundamisel on kaugeleulatuv, “kerkides väljapaistvalt esile teiste filosoofide ja luuletajate reas, kes löid ühe suurima kaasaja müüdi – müüdi loovast kunstnikust”.³⁰⁷

³⁰² *But this I am certain of; that Life, and Sensations, which accompany Life, come when they will, are from mere Nature, and nothing else. Therefore if you dislike the word Innate, lets us change it, if you will, for INSTINCT; and call Instinct, that which Nature teaches, exclusive of Art, Culture or Discipline* (Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 400). Tsitaadis peab tähelepanu pöörama Shaftesbury sõna *innate* kasutusele, millega autor räägib enesele vastu. Nimelt samal, 1709 aastal, mil näeb trükivalgust “*Moralistide*” esmatrükk, kirjutab ta oma protežeele selle sõna “*kõlbmatusest*” ja hoopis sõna *connatural* eelistusest (*The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*. Ed. Benjamin Rand (London: Swan Sonnenschein & Co, 1900), 403).

³⁰³ *If therefore the only Pleasure I can freely and without reserve indulge, be that of the honest and moral kind [...]* (Shaftesbury. *Advice to an Author*, 1732, 311).

³⁰⁴ Shaftesbury. *An Inquiry concerning Virtue*, 1733, 75–76.

³⁰⁵ Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 345

³⁰⁶ Shaftesbury. *Enthusiasm*, 1732, 53.

³⁰⁷ Barasch 2000, 38.

Shaftesbury puhul on tegemist filosoofilistelt vaadetelt uusplatonistliku traditsiooni edasikandjaga, kuid esteetilises plaanis on ta omamoodi ülemineku-faasi esindaja, kes tõstab oma teostes esile rea komponente, mis hakkavad kujundama kunstnik-geeniusest reeglitest ärarippumatut, spontaanset tegelaskuju. Shaftesburyst ei saa kindlasti veel rääkida kui “geeniuse” mõiste lõplikust väljakujundajast selle moodsas tähenduses, kuid ta loob selleks kõik vajalikud eeldused, mis lõplikult teostuvad ja kinnistuvad järgmiste autorite esteetika-käsitlustes. Shaftesburys on nähtud “mineviku inimest”, kelle kriitiline ja esteetiline hinnang toimib läbi teadmiste, mitte aga tunnetuse. Kivy sõnul vaatas Shaftesbury kuristiku põhja ja tõmbus koheselt tagasi ohtutule, ratsionaalsele, pinnale. Aga see pilguheit oli valgustusajastule elulise tähtsusega.³⁰⁸

Seega saab moodsa maalikunstnik-geeniuse kujunemislugu Briti kultuuri-ruumis alguse just läbi ühe autori – Shaftesbury – subjektiivsete tõekspidamiste, kes, soovides alal hoida uusplatonistlikku maailmavaadet, algatab kitsamas plaanis “mässu” oma mõjuka õpetaja Locke’i vastu, laiemalt aga kritiseerib seeläbi “ajastu vaimule” iseloomulikku empiirilist maailmanägemist.

Shaftesbury esteetika ajalukku kirjutatud maalikunstnik-geenius on looduse poolt kaasa antud võimetega jumaliku ilu ja heaga innustatud mõistuse geenius. See on tegelaskuju, kes selgelt eristub oma olemuslikelt tunnustelt 17. sajandil eksisteerinud “õppinud geenius” kuvandist. Shaftesbury teeneks tuleks pidada põhjalikku ja läbitunnetatud autori olemuslikkuse vaatlust, mis puudutavad nii autori enese isikut kui ka kunstiteose loomeprotsessi. Shaftesbury esteetika-käsitlus on oma põhjalikkuse ja mitmekülgsuse poolest esimene omasuguste seas, mis võtab vaadelda autori ja geniuse fenomeni.

2.2.2. Joseph Addison ja "loomuliku geniuse" sünd

Kui mitmed Briti esteetika ajalugu käsitlevad teosed nimetavad Shaftesburyt selle distsipliini rajajaks, kes aga jääb oma vaadetelt kaht ajastut – traditsioonilist ja moodsat – omavahel siduvaks vahelüliks, siis Joseph Addisoni (1672–1719) puhul ollakse üksmeelel, et tema puhul on tegu autoriga, kes ilma kahtlusteta kuulub moodsa esteetika esindajate hulka. Vaadeldes Addisoni rolli antud väitekirja kontekstis, on tegu olulise autoriga, keda võib nimetada moodsa ajastu kunstnik-geeniuse tegelaskuju “loojaks”. Briti kirjanduskriitika ajaloo käsitlustes on teda nimetatud ka kogu Inglise romantismi esteetika alusepanijaks ja nii Prantsusmaal kui Saksamaal uue esteetika õpetuse üles ehitamise põhjustajaks.³⁰⁹ Ehkki Addisoni esteetika nägemine rajaneb kirjandus- ja luulekunstil, omab ainuüksi tema ellukutsutud geniuse idee palju avaramat tähendust – seda saab vaadelda kui kaunite kunstide esindajat laiemalt.

³⁰⁸ Kivy 2003, 23.

³⁰⁹ Richard Foster Jones. *The Seventeenth Century: Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope* (Stanford: Stanford University Press, 1951), 318.

Oma alljärgevas arutluses toetun Addisoni esseedele, mis on avaldatud kogumikena 20. sajandi alguses, keskendudes neist peamiselt kolmele: *Esseed kujutlusvõime naudingutest* (*Essays on the Pleasures of the Imagination*, 1712), *Maitse iseloomuomadused* (*Characteristics of Taste*, 1712) ja *Suurtest loomulikest Geeniustest* (*On great natural Geniuses*, 1711).

Kujutlusvõimest ja maitsest

Kõik kujutlusvõimega seonduv algab Addisonile nägemisest:

Meie nägemine on kõige täiuslikum ja kõige nauditavaim kõikidest meie meeltest. [...] See meel varustab kujutlusvõimet oma ideedega, nii et kujutlusvõime või kujutluste naudingute all (sõnad, mida ma kasutan edaspidi läbisegi), pean ma silmas sedalaadi naudinguid, mis kerkivad esile nähtavatest objektidest, mida me tegelikkuses näeme või siis kui me kutsume esile ideed neist objektidest oma mõtteis maalide, kujude, kirjelduste või sarnase abil. Me ei suuda tõepoolest omada ühtki kujutist oma kujutlusvõimes, mis ei oleks sisenenud sinna nägemise läbi, kuid me omame võimet neid kujutisi, mida me oleme vastu võtnud, alal hoida, muuta ja tervikuks ühendada, muutes neid paljudeks erinevateks, kujutlusvõimele meeldivateks, piltideks ja nägemusteks; selle võime tõttu on vangitornis olev inimene võimeline lahutama oma meelt stseenide ja maastikega, mis on palju kaunimad kui neid eales võib leida kogu olemasolevast loodusest.³¹⁰

Kujutlusvõime naudingutest pärinevas tsitaadis peegeldub ilmekalt dihhotoomia, mida võib Addisoni esseedes läbivalt kohata. Ühelt poolt on tuntav otsene Locke'i õpetuse mõju, mis on seotud vahetule visuaalsele kogemisele eelisseisu andmisega, ja teisalt räägib autoris uusplatonist, kes oma "meele-silma" läbi loob kujutluspilte, mis on ilusamad ja täiuslikumad igasugusest ainelisest loodusest. Veelgi selgemalt avaldub see kahesus ülevuse mõistega seondvalt, millest tuleb juttu allpool. Oma *Kujutlusvõime naudinguid* käsitleva

³¹⁰ *Our sight is the most perfect and most delightful of all our senses. [...] It is this sense which furnishes the imagination with its ideas; so that by the pleasures of the imagination, or fancy (which I shall use promiscuously,) I here mean such as arise from visible objects, either when we have them actually in our view, or when we call up their ideas into our minds by paintings, statues, descriptions, or any the like occasion. We cannot, indeed, have a single image in the fancy that did not make its first entrance through the sight; but we have the power of retining, altering, and compounding those images, which we have once received, into all the varieties of picture and vision that are most agreeable to the imagination; for by this faculty a man in dungeon is capable of entertaining himself with scenes and landscapes more beautiful than any that can be found in the whole compass of nature* (Joseph Addison. *Essays on the Pleasures of the Imagination*. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 411) (London: George Bell and Sons, 1902), 393–394). Kasutan edaspidi Addisoni tsitaatide tõlkimisel vaid eestikeelset vastet "kujutlusvõime", kuna autori enese sõnul käsitleb ta kaht sõna – *imagination* ja *fancy* – läbisegi (Addison. *Pleasures* (no. 411) 1902, 394).

essee sarja viimased osad pühendab autor tervikuna teistele kujutlusvõime naudingutele – “meelesilma” tegevusest lähtuvaile, mis on oma loomuselt palju avaramad ja universaalsemad, kui need, mis kaasnevad nägemisele.³¹¹ Just nimelt nende kaudu on võimeline ennast avaldama kunstnik-geenius ning neile kujutlusvõime naudingutele annab Addison oma eelistuse vahetust nägemisest tulenevate naudingute ees. Teisestest, kujutlusvõime naudingutest lähtub samuti maitse küsimus, mille mõiste defineerib autor alljärgnevalt:

[...] hinge võime, mis eristab naudinguga autori ilusid ja sallimatusega ebatäiusi.³¹²

Addison eristab vaimset ning tunde maitset, nähes mõlemas omavahelisi sarnasusi ja vaadeldes neid kui võrdväärseid, kasutades tunde maitse näidet ülekantuna vaimse maitse lahtiseletuses (mida võib käsitleda otsese mõjutusena Locke'ilt).³¹³ Maitse on seotud otseselt kujutlusvõimega. Kujutlusvõime esindab visuaalset tahku, maitse aga on selle nähtava hinnanguliseks suuruseks. Maitse hindab visuaalselt nähtavaid materiaalseid objekte. Siit toob James Shelley välja ka Shaftesbury ja Addisoni vahelise põhimõttelise erinevuse: kui Shaftesbury jaoks oli maitse hinnangu objektiks vaimusilma läbi nähtu ning tema teooria keerukuseks kujuneb see, kuidas on võimalik seletada ilu olemasolu võimalikkust ainelisuses, siis Addisoni puhul osutub keerukaks vastupidise tõestamine.³¹⁴

Ülevusest

Ülevus kujuneb üheks määravamaks mõisteks 18. sajandi Briti esteetika traditsioonis ning selle tähtsustamise läbi eristub Briti suund selgepiirilisel Mandri-Euroopa kunstiteoreetilistest mõttest. Sõandaksin nimetada Briti 18. sajandi esteetikat “ülevuse esteetikaks”, mis sajandi esimestest kümnenditest alates hakkab valitsema järk-järgult “ilu esteetika” üle.

Addisoni, kes tõstatab ülevuse mõiste ja seob selle oma kujutlusvõime käsitlesega, võib nimetada Briti traditsioonis subliimsuse programmiliseks

³¹¹ Joseph Addison. *Essays on the Pleasures of the Imagination*. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 418) (London: George Bell and Sons, 1902), 418.

³¹² [...] *that faculty of the soul, which discerns the beauties of an author with pleasure and the imperfections with diislike* (Joseph Addison. *Characteristics of Taste*. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 409) (London: George Bell and Sons, 1902), 388).

³¹³ Addison. *Characteristics* (no. 409) 1902, 388.

³¹⁴ James Shelley. *18th Century British Aesthetics*. – The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2014 Edition). Ed. Edward N. Zalta.
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/aesthetics-18th-british/>
(vaadatud 21.06.2018).

esmatutvustajaks. Samuel Monk, tehes vahet üleva stiili ja ülevuse käsitlemise vahel, nimetades esimest neist retooriliseks, teist aga esteetiliseks,³¹⁵ näeb Addisonis autorit, kes teeb esimesena katse esitada ülevust kui esteetilist nähtust.

Addison ei kasuta kordagi *Kujutlusvõime naudingute* esseede sarjas ülevuse kohta sõna *sublime*, vaid nimetab seda sõnadega *great* või ka *grandeur*, lähtudes Longinosest, kes kasutab neid mõisteid – “ülevus” ja “suur” – sünonüümidenä.³¹⁶ Beardsley nimetab ülevuse kontseptsiooni esilekerkimise põhjustena Briti esteetikas kaht suunda. Esiteks on selleks Longinose teose *Ülevusest* (*Peri Hypsous*) esmatrüki ilmumine 1554. aastal ja selle Nicolas Boileau’ prantsuskeelne tõlge 1674. aastast.³¹⁷ Longinos on Addisoni jaoks autoriks kes mõistis, et on olemas midagi veel eluliselt tähtsat kunsti puhul, mis hämmastab kujutlusvõimet ning annab lugejale vaimu suuruse.³¹⁸ Teiseks stiimuliks on aga 17. sajandi lõpus filosoofias esilekerkiv visioon loodusest ja looduslikust ilust kui jõulisest tundeallikast³¹⁹, mille ilmekas väljendus on leitav Shaftesburylt (vt lk 80), kes omakorda on mõjutatud Cambridge’i platonistide loodusekäsitlesest. Addisoni sõnul:

Suuruse all ei pea ma silmas mingit hulka üksikuid objekte, vaid kogu vaate avarust, mida saab vaadelda kui tervikut. [...] Meie kujutlusvõime armastab saada täidetud objekti poolt või haarata midagi sellist, mis on oma võimete jaoks liiga suur. Me oleme sellistest piirituist vaadetest meeldivasse hämmingusse viidud ja tunneme oma hinges nauditavat rahu ja hämmeldust neid vastu võttes. [...] Sellised avarad ja määratud vaated meeldivad meie kujutlusvõimele nagu meeldivad arutlused igavikulisusest või lõpmatusest meie mõistmisele. Kui aga ilu või ebatavalisus on ühendatud suurusega, nagu näiteks rahutu ookeani puhul, taeva puhul, mis on õnnistatud tähtede ja meteoridega või siis tasasel maastikul, mis on läbi lõigatud jõgede, metsade, kaljude ja aasadega, siis nauding kasvab meist kõrgemale, kuna ta kerkib enam kui ühest põhimõttest.³²⁰

³¹⁵ Monk 1935, 12.

³¹⁶ Vt Janika Päll. Meremotiiv üleva pildikeeles: paari näitega eesti luulest. – *Baltic Journal of Art History*. No. 11 (2016), 37–66.

³¹⁷ Juba varasemalt, 1652. aastal ilmub ka ingliskeelne tõlge John Hallilt, kuid see ei kujune nii mõjukaks kui Boileau’ versioon.

³¹⁸ [...] *there is still something more essential to the art, something that elevates and astonishes the fancy, and gives a greatness of mind to the reader, which few of the critics besides Longinus have considered* (Addison. *Characteristics* (no. 409) 1902, 392).

³¹⁹ Beardsley 1975, 182.

³²⁰ *By greatness, I do not only mean the bulk of any single object, but the largeness of a whole view, considered as one entire piece. [...] Our imagination loves to be filled with an object, or to grasp at anything that is too big for its capacity. We are flung into a pleasing astonishment at such unbounded views, and feel a delightful stillness and amazement in the soul at the apprehension of them. [...] Such wide and undetermined prospects are pleasing to the fancy, as the speculations of eternity or infinitude are to the understanding. But if there be a beauty or uncommonness joined with this grandeur, as in a troubled ocean, a heaven adorned with stars and meteors, or a spacious landscape cut out into rivers, woods, rocks, and meadows, the pleasure still grows upon us, as it arises from more than a single*

Vaadeldes ülevust ja ilu omavahel kooseksisteerivatena, seob Addison nende koosmõjul esilekerkiva tundeelamuse loodusega, mis autori kirjelduses näib muutuvat enamaks kui pelgalt silmale hoomatavaks aineliseks nähtuseks, mõjudes pigem jumaliku ideaalmaastikuna. Ilu omakorda on selleks suuruseks, mis toob esile ülevuse ja ebatavalisuse, puudutades inimhinge kõige otsesemalt ja vahetumalt, rabades vaimu sisemise rõõmuga.³²¹ Asetades kujutlusvõime naudingud tähtsuse järjekorda, annab autor eelistuse ülevusele:

Esmalt rabab kujutlusvõime sellega, mis on suur, teiseks sellega, mis on ilus ja viimasena sellega, mis on kummaline.³²²

Ülevuse tähtsustumine paneb kunstnikku nägema ja käsitlema ümbritsevat loodust teisti – aineeline loodus muutub meelelisemaks, hoomamatumaks, kandes eneses seletamatut, mis ülendab hinge. Oluline on meeles pidada, et Addisoni käsitluses on loodus jumalik, täidetud oma kõigis ilmingutes Tema alatise kohaloluga ja lõputu tarkusega.³²³ Selle kaudu tugevneb veelgi visioon jumalikkude loodust jälgendavast “loomulikust” maalikunstnik-geeniusest, mis väljendub tema vahetus seotuses jumalikuga.

Huvitav on, et Addisoni puudutavad tänapäevased käsitlused ei maini autori 1711. aastal *The Spectator* nr 413 all avaldatud esseed, kus räägitakse kujutlusvõime ja ülevuse suhtest autori ja Jumala vahel. Nimetatud vahekorra seletuses, mis on siinkirjutaja arvates ülimalt olulise tähendusega, tuleb ilmsiks Addisoni esteetikanägemise peamine põhimõte:

Üheks meie suure õnne lõpp eesmärgiks võiks olla järgnev: meie eksistentsi Ülim Autor on vorminud inimhinge sellisel moel, et miski muu kui vaid Tema ise ei saa olla lõplikuks, adekvaatseks ja sobilikuks õnneks. Seepärast suur osa meie õnnelikkusest peab kerkima selle Olevuse kontemplatsioonist, et ta võiks anda meie hingelele õiglase võime nautida seda kontemplatsiooni, seetõttu ta on teinud nad loomulikult õnnelikeks, selle suure või lõpmatuse mõistmises.³²⁴

principle (Joseph Addison. *Essays on the Pleasures of the Imagination*. – *The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd*. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (*The Spectator* no. 412) (London: George Bell and Sons, 1902), 397–398).

³²¹ Addison. *Pleasures* (no. 412) 1902, 398–399.

³²² *The first strikes the imagination wonderfully with what is great, the second with what is beautiful, and the last with what is strange* (Joseph Addison. *Essays on the Pleasures of the Imagination*. – *The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd*. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (*The Spectator* no. 417) (London: George Bell and Sons, 1902), 416).

³²³ Joseph Addison. *On the Nature of Man – of the Supreme Being*. – *The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd*. Ed. Henry G. Bohn. Vol. IV (*The Spectator* no. 567) (London: George Bell and Sons, 1900), 101–105.

³²⁴ *One of the final causes of our delight in anything that is great, may be this. The Supreme Author of our being has so formed the soul of man, that nothing but himself can be its last, adequate, and proper happiness. Because, therefore, a great part of our happiness must arise from the contemplation of this Being, that he might give our souls a just relish of such*

Addison mõistab suursugusust ontoloogilisena, selle adumine saab võimalikuks vaid kontemplatsiooni kaudu, kuna inimene ei saa olla teadlik idee olemusest ega ka inimhinge substantsist.³²⁵ Addison järgib siin taaskord uusplatonistlikku mõtteviisi, jätkates sellega Shaftesbury poolt Briti esteetikasse sissetoodud suunda.

Addisoni kunstnik-geenius

Soovides ajaliselt määratleda täpset hetke, millal “sünnib” geeniuse idee selle moodsas tähenduses, võiks selleks pidada esmaspäeva, 1711. aasta 3. septembrit, mil Joseph Addison avaldab päevalehes *The Spectator* oma lühikese ja tundeküllase essee geeniusest. Seda on nimetatud geeniuse kontseptsiooni ajaloo esimeseks dokumendiks 18. sajandi Britannias.³²⁶

Suurte geeniuste hulgas pälvivad vähesed nende kohal kõrguva maailma imetluse, olles inimkonna imelasteks, kes vaid loomumomase jõuga ning ilma kunsti või õppimise abita, on valmistanud teoseid, mis pakkusid naudingut nii nende eneste ajal kui on ka imetluseks tulevastele põlvetele. Neis loomulikes geeniustes on midagi üllalt metsikut ja ekstravagantset, mis on kindlasti kaunim kui kõik muudetu ja lihvitu, mida prantslased nimetavad *Bel Esprit*’iks, millega nad väljendavad geeniust, kes on rafineeritud oma vestluses, enesesse süvenenuses ja kõige kombekamate autorite suures lugemuses. Suur genius, kes kulgeb oma teel läbi kunstide ja teaduste, saab neist nakatatud ja langeb vältimatult jäljendamise ohvriks.³²⁷

Selles lennukas vormis esitatud määratluses räägib Addison meile kahest teineteisest selgelt eristuvast geeniusest – “loomulikust” ja “õpetatust”, eelistades

a contemplation, he has made them naturally delight in the apprehension of what is great or unlimited (Joseph Addison. *Essays on the Pleasures of the Imagination*. – *The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd*. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (*The Spectator* no. 413) (London: George Bell and Sons, 1902), 401).

³²⁵ [...] *we know neither the nature of an idea, not the substance of an human soul* (Addison. *Pleasures* (no. 413) 1902, 401).

³²⁶ Kivy 2013, 472.

³²⁷ *Among great geniuses, those few draw the admiration of all world upon them, and stand up as the prodigies of mankind, who by the mere strength of natural parts, and without assistance of art or learning, have produced works that were the delight of their own times and the wonder of posterity. There appears something nobly wild and extravagant in these great natural geniuses, that is infinitely more beautiful than all the turn and polishing of what the French call a Bel Esprit, by which they would express a genius refined by conversation, reflection, and the reading of the most polite authors. The greatest genius which runs through the arts and sciences, takes a kind of tincture from them, and falls unavoidably into imitation* (Joseph Addison. *On Great Natural Geniuses*. – *The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd*. Ed. Henry G. Bohn. Vol. II (*The Spectator* no. 160) (London: George Bell and Sons, 1901), 504).

esimest varianti.³²⁸ Sarnane eelistus avaldub ka teises essees, kus Addison räägib “suurest” ja “väikesest” geeniusest:

[...] Esiteks võib näha suuremat otsustavust selles kui kaldutakse kõrvale kunsti reeglistest, mitte ei alluta neile; teiseks, enam on ilu suure geeniusse teostes, kes ei tunne ühtki kunsti reeglit, kui väikese geeniusse teostes, kes mitte ainult ei tea neid reegleid, vaid ka üksikasjalikult neid järgib.³²⁹

Mõlemas äratoodud mõtteavalduses võib eksimatult ära tunda Longinose õpetuse mõju Addisonile. Tsiteerides võrdlusnäitena Longinost:

Ülevus (ütlevad nad) on meisse sündinud ja seda ei ole võimalik õppida ettekirjutuste läbi. Ainus kunst, kuidas selleni jõuda, on omada looduse jõudu. Ja (nagu nad mõtlevad) need omadused, mis peaksid olema vaid loomulikud, on kuivade Kunsti reeglite poolt muudetud vaimuvaesteks ja nõrkadeks.³³⁰

Paradoksaalne on aga see, et Longinos kasutab seda negatiivses tähenduses, soovides näidata, et ülevus peab omama ohjavaid reegleid:

Geenius võib mõnikord soovida olla kannustatud, kuid sama sagedasti vajab ta ohjamiseks päitseid. [...] Loodus varustab eduga ning kunst juhatuslega.³³¹

Tuntav on aga Addisoni kimbatus, kui ta räägib teisest, õpetatud tüüpi “suurtest” geeniuistest, keda ta paigutab “teise klassi”, julgemata küll pidada neid alamateks esimestest.³³² Autori ettevaatlik hoiak jätkub mõlema klassi omavahelises võrdluses:

Mõlemast autorite klassist pärinev geenius võib olla võrdselt suur, kuid avaldab ennast erineval moel. Esimene nagu siis, on kui heas kliimas asub viljakas muld, millest kerkib üllastest taimedest koosnev metsik loodus, tuhandetel kaunistel maastikel, milles puudub kindel kord või seaduspära. Teine aga on samasuguses

³²⁸ Sel teemal: Daniel Cook. On Genius and Authorship: Addison to Hazlitt. – The Review of English Studies. New Series. Vol. 64. No. 266 (September, 2013), 610–629.

³²⁹ [...] *First, There is sometimes a greater judgment shown in deviating from the rules of art, than in adhering to them; and, Secondly, That there is more beauty in the works of a great genius who's ignorant of all the rules of art, than in the works of a little genius, who not only knows, but scurpulously observes them* (Joseph Addison. Dramatic Improvements – Criticisms. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. IV (The Spectator no. 592) (London: George Bell and Sons, 1900), 149).

³³⁰ *The Sublime (say they) is born within us, and is not to be leann't by Precept. The only Art to reach it, is, to have the Power from Nature. And (as they reaon) those Effects, which should be purely natural, are dispirited and weakened by the dry impoverishing Rules of Art* (Dionysius Longinus. On the Sublime. Transl. William Smith (London: B. Dod, 1743), 4).

³³¹ *Genius may sometimes want the Spur, but it stands as frequently in need of the Curb. [...] Nature will supply the Place of Success, and Art the Place of Conduct* (Longinos 1743, 5).

³³² Addison. Natural Geniuses (no. 160) 1901, 506.

heas kliimas olev viljakas pinnas, millest on moodustatud jalgrajad ja platsid ning mis on lõigatud kauniks ja vormikaks oskusliku aedniku poolt.³³³

Kohe seejärel aga asub Addison kirjeldama ohtusid, mis varitsevad õpetatud geeniumist ning mis on seotud liigse jälgendamisega ja loomulikkusest eemaldumisega, jõudes seisukohale, et jälgendamist ei saa võrrelda hea algupäraga.³³⁴

Ei saa kahelda selles, et Addison on kahele geeniumisele hinnangu andmisel esimese tüübi – loomuliku ja reegleid eirava geeniumise poolel. Vaadeldes Addisoni positsiooni ajaliselt konteksti asetatuna, võib öelda, et autori seisukoha vaashoitust ja kimbatust tekitab “minevikust pärineva õpetatud akadeemilise geeniumise” kinnistunud kuvand, mida ta ei sõanda murda. Addison paigutab õpetatud klassi kuuluvateks sellised autorid, nagu Platon ja Aristoteles, Vergilius ja Cicero, Milton ja Bacon,³³⁵ tehes seda kindlasti mitte ekslikult.

Probleem peitub siin otseselt sõna “geenius” kasutuses, mida Addison seostab esimese tüübiga ja mille eeskujuks on Longinose “meie geenium/talent” (*ingenii nostri*)³³⁶. Kivy nimetab neid oma käsitluses “Longinose geeniumiseks” ja “mitte-Longinose geeniumiseks”, vaadeldes neid üldistatuna ajastupõhiselt: “Valgustusajastu kannab eneses kaht kontseptsiooni, mis mõlemad kannavad nime “geenius”: esiteks inspiratsioonist ja jumalikust kaasatusest lähtuv platonistlik kontseptsioon, mille puhul on geenium enamal või vähemal määral abitu vastuvõtlik osapool, olles oma “muusa” passiivne ori ning teiseks Longinosest inspireeritud “loomuliku geeniumise” kontseptsioon, mille puhul andekas, kõikvõimas intellekt, saavutamaks kõrgemat eesmärki, “sõidab” toorelt üle kõigist korrektsetest kunstilise kompositsiooni reeglitest. Esimene neist on hull, teine aga isand. Omavahel teineteisest eristudes, aga ka kattudes, tegutsevad nad varase uusaja ja romantismi ajastus.”³³⁷ Soovides kaht liiki geeniumi teineteisest selgepiirilisel eristada, utreerib ta liialt Longinose kontseptsiooni, rääkides kõikide kunstiliste reeglite eiramisest. Otse vastupidi – Longinos “ohjab” ülevust reeglitega, lubades vaid üliharva kõrvalekallet reeglitest. Küll aga võib nõustuda sellega, et Addison soovib näidata oma geeniumist kui õpetatud reegleid eiravat isikut. Ta on oma *Essees arukusest* väljendanud kahe klassi vahet

³³³ *The genius in both classes of authors may be equally great, but shows itself after a different manner. In the first it is like a rich soil in a happy climate, that produces a whole wilderness of noble plants, rising in a thousand beautiful landscapes, without any certain order or regularity. In the other it is the same rich soil under the same happy climate, that has been laid out in walks an parterres, and cut into shape and beauty by the skill of the gardener* (Addison. *Natural Geniuses* (no. 160) 1901, 506).

³³⁴ Addison. *Natural Geniuses* (no. 160) 1901, 506.

³³⁵ Addison. *Natural Geniuses* (no. 160) 1901, 506.

³³⁶ Dionysii Longini de Sublimi Libellus. Graece conscriptus, Latino, Italico & Gallico Sermone redditus (Veronae: Ex typographia Johannis Alberti Tumermani, 1733), 4.

³³⁷ Kivy 2013, 473.

sõnadega “kõrgesti õpetatud meistrid, kuid mitte geeniused”³³⁸, milles peegeldub kõige adekvaatsemalt autori seisukoht.

Addisoni reegleid eirav geenius esineb samuti antiigi ja kaasaja autorite võrdlushinnangus. Tähelepanu väärib Addisoni “moodne” suhtumine klassikutesse, kus ta sõandab viidata nende teostes esinevatele ebatäiustele, mida kaasaja autoril on võimalik vältida:

[...] me jääme tänapäeval alla antiigile luulekunstis, maalikunstis, kõnekunstis, ajaloos, ehituskunstis ning kõigis väärikais kunstides ja teadustes, mis sõltuvad enam geeniusel kui kogemusel, ületades neid samavõrra vemmaltvärssides, naljalugudes, burlesksetes jantides ning kõigis naeruväärsetes lihtsates kunstides. Me kohtame enam nõrkimist kaasaegsete hulgas, kuid palju enam tervet mõistust antiigis.³³⁹ [...] esimesel autorite põlvkonnal [...] puudusid igasugused reeglid ja kunsti kohta käiv kriitika ja sel põhjusel, ehkki nad ületasid hilisemaid kirjanikke oma vaimuande suuruselt, jäi neil vajaka täpsusest ja korrektsusest. Kaasaegsed ei suuda jõuda nende iludeni, kuid võivad vältida nende ebatäiusi.³⁴⁰

Ikka ja jälle jõuab Addison oma arutluses originaalsuse temaatika juurde, nähes selle kandjana reeglitest puutumatu autorit. Kivy sõnul seisneb Longinose ülevuse ja geeniusel vaheline seos selles, et ülevus kajastub mõnikord kunstiteoses ebatäiuslikuna ning geenius, kes on selle teostajaks, peab olema aldis murdma korrektseid reegleid. Ülevus, vaatamata oma ebatäiusele, peaks olema kõrgemalt hinnatud kui veatu ja seaduspärane. See põhimõte mõjutab sügavalt mitte ainult Addisoni vaid ka kõiki teisi Briti valgustusajastu esteetikuid.³⁴¹ Lisaks sellele on subliimsus Longinosele sünnipärane/loomuomane, mitte aga omandatav nähtus: “mõtte ülendatus, on looduse, mitte omandatud kunsti ja harjutamisega.”³⁴² Seega eksisteerib kindel seos ülevuse ja loomuliku geeniusel vahel

³³⁸ Joseph Addison. Essay on Wit – History of False Wit. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. II (The Spectator no. 59) (London: George Bell and Sons, 1901), 346.

³³⁹ [...] *we fall short at present of the ancients in poetry, painting, oratory, history, architecture, and all the noble art and sciences which depend more upon genius than experience, we exceed them as much in doggerel, humour, burlesque, and all the trivial arts of ridicule. We meet with more raillery among the moderns, but more good sense among the ancients* (Joseph Addison. Laughter and Ridicule. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no 249) (London: George Bell and Sons, 1902), 147).

³⁴⁰ [...] *the first race of authors [...] were destitute of all rules and arts of criticism; and for that reason, though they excel later writers in greatness of genius, they fall short of them in accuracy and correctness. The moderns cannot reach their beauties, but can avoid their imperfections* (Joseph Addison. Wit of the Monkish Ages – in Modern Times. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. II (The Spectator no 61) (London: George Bell and Sons, 1901), 355).

³⁴¹ Kivy 2013, 471.

³⁴² [...] *sensuum altitudine [...] non ab arte & disciplina est, sed naturae donum* (Longinos 1733, 48).

ning sellest tulenevalt on mõistetav ka Addisoni “suur geenius” – kui Addison kasutab sõna *great* tähistamaks “ülevust” (nagu ta teeb seda oma *Kujutlusvõime naudingutes*), võib seda mõista üheselt “üleva geenius” tähenduses. “Loomulik geenius” on aga “suure geenius” sünonüümiks.

Addisoni tähtsusest

Joseph Addison juhatab sisse 18. sajandi Briti esteetika ning mõjutab seda distsipliini tervikuna kogu Euroopas, eriti aga Saksamaal. Kui varasemalt käsitletud Shaftesburyt võiks nimetada Briti esteetika alglatteks, autoriks, kes positsioneerub kahe ajastu, traditsioonilise ja moodsa, vahelisele alale, siis Addisoni võib kahtlusteta paigutada vaadeldava ajatelle moodsale poolele, olles omakorda oma tõekspidamistega tärkava romantismiajastu ettekuulutajaks. Addison, kes kannab oma esteetikanägemises edasi uusplatonistlikke printsiipe, transformeerib seda kujutlusvõimele positiivse kuvandi andmise kaudu³⁴³, mida veel pool sajandit varem Gerrard Winstanley käsitleb pärispatuna³⁴⁴, ja ülevuse esiletõstmise kaudu, “laenates” mõlemad elemendid, kujutlusvõime ning ülevuse, Longinose õpetusest. Ülevus kujuneb Addisonist alates Briti traditsioonis “kunstilise geenius” tunnustooteks”, kestes kuni 18. sajandi keskpaigani, mil selle vahetab välja Edward Youngi “originaalne geenius”.³⁴⁵

Samuel Monk on seisukohal, et Addison algatab oma ülevuse käsitlusega suuna, mis viib välja otseselt Immanuel Kanti ülevuse käsitluseni 18. sajandi lõpuaastatel.³⁴⁶

Ei saa nõustuda Beardsely arvamusega, et Addisoni esteetika on rajatud mitte autorist, vaid vaatajast/hindajast lähtuvalt.³⁴⁷ Oma arvukates esseedes pöördub Addison korduvalt teemade juurde, mis lähtuvad nimelt autorist, kunstnikust, olgu selleks siis kas maitsega seonduv, inimese ja jumala suhet või geeniusi käsitlevad esseed.

Addisoni loomulik geenius hakkab järjest enam omandama jooni, mis viitavad autori originaalsusele, võimalusele olla kunstiliselt loov. See saab võimalikuks tänu ülevuse tähtsustumisele – subliimsus kui jumalikkuse mõtluse kaudu avalduv ilming. Kui Shaftesbury on esimeseks autoriks Briti traditsioonis, kes asub ettevaatlikult oma innustatuse teooria kaudu tunnistama sünnipärast, loomulikku geeniusi, lahutamata teda aga õpetatud variandist, siis võib öelda, et Addisoni jaoks on võimalik vaid üht tüüpi geenius – suur ja loomulik, kellele on

³⁴³ Sel teemal: M. A. Goldberg. Wit and the Imagination in Eighteenth-Century Aesthetics. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 16. No. 4 (Jun., 1958), 503–509.

³⁴⁴ Gerrard Winstanley. Fire in the Bush. Art in Theory 1646–1815 (Blackwell, 2000), 213–214.

³⁴⁵ Kivy 2013, 475.

³⁴⁶ Monk 1935, 58.

³⁴⁷ Beardsley 1975, 178.

loomuomane igasuguste (sh kunsti) reeglite eiramise põhimõte. Samuti on Addisoni geeniuses esmakordselt tunnetatavad uut tüüpi käitumisjooned, mida võiks iseloomustada sõnadega spontaansus ning ekstravagants. Kõik ülaltoodud võimed ja omadused viitavad juba sellisele geeniuksle, millisena mõistab teda moodne kultuuriruum.

2.2.3. Ülevus Briti esteetikas pärast Addisoni

Nagu varasemalt öeldud, jõuab ülevuse temaatika Briti esteetikasse Boileau' tõlke kaudu 1674. aastal ning Addison kujuneb selle tunde kategooria kõige määramaks esmakäsitlejaks (ehkki ka Shaftesbury "innustatuse" puhul, seotuna ainelise looduse ülendamisega, võib näha mõningast seost ülevusega). Longinose teost on 18. sajandi vältel korduvalt inglise keelde tõlgitud, lisaks sellele ilmub kordustrukkidena Boileau' tõlke versioon. Suurem tähelepanu Longinose vastu jääb 18. sajandi esimesse poolde, leides laialdast kasutamist mitte ainult erinevates esteetikat puudutavates tekstides – Longinose populaarsus on määratult laiem, "tema nimi on kõikidel keelidel ning tema mõju võib kohata väga ootamatutes kohtades".³⁴⁸ Mõistagi ei saa tuntuks mitte ainult Longinos kui autor, moesõnaks kujuneb ka ülevuse mõiste, mida sel perioodil üleekspluateeritakse.

Ülevus ja maalikunstnik-geenius

Maalikunstnik on ülevusega seotud enam selle kategooria stiililis-retoorilises tähenduses, kuna ta on oma teose valmistamisel seotud eelkõige jäljendamisega, kasutades selleks oma kujutlusvõime kaudu antud leiutuslikkust ja olles originaalne, kõik kolm komponenti, mis kaasnevad loomuliku ja sünnipärase geeniussega. Subliimsus aga, olles stiilielement, on pigem välise maailma kogemise kaudu omandatav omadus. Ilmeka ja ajastule tüüpilise näitena võiks tuua Jonathan Richardson vanema (1667–1741), kes 1715. aastal ilmunud teoses *Essee maalikunsti teooriast* (*An Essay on the Theory of Painting*), seab subliimsuse edasiandmise maalikunstniku kõrgeimaks ülesandeks, jaotades maalikunsti paremusjärjestusse:

Kõiki erinevaid Maalikunsti headuse astmeid võib taandada kolme üldisesse klassi – keskpärane või ükskõikselt hea, suurepärane ja ülev. Esimene on ulatuslikult levinud; teine palju kitsamal määral; viimane aga veelgi vähem.³⁴⁹

³⁴⁸ Samuel Monk toob oma teoses ära põhjaliku ülevaate *Peri Hypsous*'e tõlgete kronoloogias (vt Monk 1935, 21–24).

³⁴⁹ *All the different degrees of goodness in Painting may be reduced to these three general classes. The mediocre, or indifferently good, the excellent, and the sublime. The first is of a large extent; the second much narrower; and the last still more so* (The Theory of Painting. – The Works of Jonathan Richardson (London: Strawberry-Hill, 1792), 115).

Veendunud klassikalise traditsiooni pooldajana kirjeldab Richardson Michelangelo geeniuuse kaudu ülevuse kohalolu tema loomingus, mis peegeldub renessansimeistri täiuslikus joonistuses, muutes tema teose hindamatuks.³⁵⁰

Richardsoni käsitus, mis oma sisult ei ole vaadeldav filosoofilisena, on siiski mõjukas omas ajas kui kõrgelt hinnatud praktiku (arvatud kolme hinnatuima Briti maalikunstniku hulka) mõtteavalduste kogum ja leiab tunnustust ka mujal Euroopas.³⁵¹ Nimetatud käsitus kujuneb üheks mõjuteguriks kunstnikgeeniuuse idee kui subliimsuse kandja kuvandis.³⁵²

1739. aastal Longinose tõlke (mis kujuneb üheks enamlevinumaks ingliskeelseks tõlkevariandiks) avaldanud William Smith võrdleb tõlke kommentaariumis erinevaid meelelisi tundeid:

Meeldivaid tundeid ei paku mitte ainult säravad ja elavad objektid vaid mõnikord ka sellised, mis on sünged ja pühalikud. Mitte ainult sinine Taevas, rõõmustav Päiksepaiste või naerataav Maastik pole need, mis annaks meile kogu Naudingu, kuna me võlgneme mitte väiksema osa sellest Õõle, kaugele Metsiku looduse huikele, Koopa melanhooliale, hämarale Metsale ning järsule Kuristiku servale. Seda, mis on Kohutav, ei ole võimalik hästi kirjeldada; mis on ebameeldiv, ei peaks aga üldse kirjeldama või siis tegema seda väga varjatult.³⁵³

Viimane mõte ebameeldiva võimalikult varjatud moel kujutamisest puudutab esmajoones maalikunstnikku, kelle eesmärgiks peab olema pakkuda vaid meeldivat ning mitte “solvata nägemismeelt” (*offend the sight*).³⁵⁴

Ülev visuaalne kujutluslaad peaks pakkuma vaatajale vaid meeldivaid tundeid, mis viitab üheselt ülevusele kui stiili, “kõrge stiili” tähendusele. Ülev looduse kogemine võib eneses sisaldada nii kauneid kui ka kohutavaid tundeelamusi, kuid maalikunsti “piirab” piltlikult öeldes ilu tsensuur ja pieteeditunne, mis

³⁵⁰ Richardson 1792, 101.

³⁵¹ Richardsoni teose mõjukusest räägib ainuüksi fakt, et Johann Joachim Winckelmanni arvates on tegu parima teosega, mis on kirjutatud kujutavast kunstist. Vt Katherine Harloe. Winckelmann and the Invention of Antiquity (Oxford University Press, 2013), 71–73.

³⁵² Richardsoni tähtsust ja mõjukust Briti kunstiteoorias ja esteetikas on “taasavastama” hakatud 20. sajandi teisest poolest, millele viitavad ka mitmed selleteemalised käsitlused: Vt Carol Gibson-Wood. Jonathan Richardson: Art Theorist of the English Enlightenment (New Haven: Yale University Press, 2000); Luigi Salerno. Seventeenth-Century English Literature on Painting. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 14. No. 3/4 (1951), 234–258.

³⁵³ *Agreeable Sensations are not only produced by bright and lively Objects, but sometimes by such as are gloomy and solemn. It is not the blue Sky, the chearing Sun-shine, or the smiling Landscape, that give us all the Pleasure, since we are indebted for no little share of it to the Night, the distant howling Wilderness, the melancholy Grot, the dark Wood, and hanging Precipice. What is Terrible, cannot be described to well; what is disagreeable, should not be described at all, or at least should be strongly shaded* (Longinos 1743, 124).

³⁵⁴ Longinos 1743, 124.

võrdluses luulekunstnikuga on tunduvalt rangemalt määratletud. Seega on ilu visualiseerimise kohustuse kaudu piiratud ka maalikunstniku kujutlusvõime läbi avalduv leiutuslikkus ja ainukordsus, järgides sellega otseselt Longinose mõtet “ohjatud geeniusest”.

18. sajandi keskpaigast alates on võimalik kõnelda omamoodi “geeniuse buumist” Briti esteetikas. Kahe kümnendi vältel näevad trükivalgust väga mitme autori otseselt geeniuseteemalistele pühendatud teosed³⁵⁵, kelle hulgas on käesolevas väitekirjas vaatluse all kaks: Edward Young ja Alexander Gerard. Valik langes nimetatud autoritele eelkõige seetõttu, et siinkirjutaja väitel kujuneb nende kahe teoste kaudu lõplikult välja Briti traditsioonile omane kunstnik-geeniuse tegelaskuju. Gerardi esseed mõjutavad ka olulisel määral Immanuel Kanti *Kolmandas kriitikas* esitatud geeniuseteoreetilist kontseptsiooni.³⁵⁶

2.2.4. Edward Youngi taim-geeniuse

Edward Youngi (1683–1765) mitmed uudsed seisukohad, eriti need, mis puudutavad kunstilist loovust, jäljendamist ja originaalsuse vahelist suhet jne, kujunevad romantismiajastul käibivateks tavaarusaamadeks. Robert Chibka hinnangul tähistab Youngi teos *Hüpoteesid originaalsest kompositsioonist* (*Conjectures on Original Composition*, 1759) rõhuasetuse muutumist kunstilistes kriteeriumides traditsioonilisest ja jäljenduslikust individuaalsuse ja originaalsuse suunas.³⁵⁷ Youngi tõekspidamised, millele toetuvad mitmed hilisemad Briti literaadid ja teoreetikud (Duff, Gerard jt), on lisaks sellele mõjutanud ka olulisel määral Saksa esteetikateooriat, seda ennekõike Gottfried Herderi kaudu, kes on öelnud, et Youngi teos omas “elektrilist mõju ja läitis leegi sakslaste südameis”.³⁵⁸

³⁵⁵ Thomas Warton. *Observations on the Faerie Queene* (London: R. and J. Dodsley; and J. Fletcher in Turl, Oxford, 1754); William Sharpe. *Dissertation upon Genius* (London: Printed for C. Balhurst, opposite St. Dunstan's Church, Fleet-Street, 1755); Joseph Warton. *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (London: Printed for M. Cooper, 1756); Richard Hurd. *Letters on Chivalry and Romance* (London: Printed for A. Millar, 1762); William Duff. *An Essay on Original Genius* (London: Printed for Edward and Charles Dilly, 1767); Robert Wood. *An Essay on Original Genius of Homer* (London, 1769) jt.

³⁵⁶ Kant's *Lectures/Kants Vorlesungen*. Eds./Hrsg. Bernd Dörflinger, Claudio La Rocca, Robert Loudon, Ubirajara Rancan de Azevedo Marques (Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2015), 135–137; *Proceedings of the Third International Kant Congress*. Ed. Lewis White Beck (Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1972).

³⁵⁷ Robert L. Chibka. *The Stranger Within Young's Conjectures*. – ELH. Vol. 53. No. 3 (Autumn, 1986), 541.

³⁵⁸ Bruno 2010, 23. Youngi teos tõlgitakse saksa keelde 1760. aastal, juba aasta pärast originaali ilmumist Inglismaal.

Ei tohi unustada tõsiasja, et autor oli mainitud teose ilmumisaastal 76-aastane, millele on viidanud ka mitmed teised käsitlused, analüüsid Youngi enese poolt tekstis toodud korduvaid viiteid sellele asjaolule.³⁵⁹ Olles oma varasemas loomingus olnud mõjutatud mitmetest erinevatest autoritest (eelkõige Alexander Pope'ist)³⁶⁰, avaldab Young oma elu viimasel kümnendil teose, mida tuleks vaadelda kui läbitunnetatud ja sügavalt isiklikku elutöö koodat. Vaatlen oma väitekirjas Youngi kui Briti uusplatonistliku traditsiooni jätkajat, kelle geeniuselise retseptsioon, olles küll teinud läbi märgatavad muutused väitekirjas varasemalt käsitletud autoritega võrreldes, säilitab oma uusplatonistliku põhiolemuse, samuti seda, mida tähistab Youngile mõiste “originaalsus” ja miks võib originaalsust nimetada Youngi geeniuselise sünonüümiks.

Jäljendamise kriitika

Young pöörab töös suurt tähelepanu jäljendamisele ning võib öelda, et ta on esimene, kes esitab selle süstemaatilise kriitika, paljastades lugejale jäljendamise vaimu valed tulemused. Tema enese sõnul paljude hulgast valituna, piirdub ta kolme nimetamisega:

Esiteks, see riisub vabadelt ja viisakatelt kunstidelt eelise, mida naudivad mehhaanilised kunstid [...] Ja kuna koopiad ei ületa *Originaale*, nagu veejoad ei tõuse kõrgemale oma allikaist, harva sama kõrgele, seepärast kuni mehhaanilised kunstid on lakkamatus arengus ja kasvuteel, siis vabad on taandarengus ja hääbumises.

Teiseks, *Jäljendamise* vaimu läbi me töötame vastu loodusele, tõkestades tema kujutist. Ta toob meid siia maailma *Originaalidena* [...] Kuidas saab see toimuda nii, et olles sündinud *Originaalidena*, sureme me *Koopiatena*?

Kolmas viga, mille me leiame *Jäljendamise* vaimu juurest on see, et suure sobimatuse läbi, muudab ta meid vaeseks ja uhkeks: ta paneb meid vähe mõtlema ja palju kirjutama; ta annab meile suuri kõiteid, mis aga pole rohkem väärt kui maitsekad padjad, et soosida meie vastust.³⁶¹

³⁵⁹ Vt Chibka 1986, 548–549.

³⁶⁰ Reading 1759: Literary Culture in mid-eighteenth-century Britain and France. Ed. Shaun Regan (Lanham, Maryland: Bucknell University Press, 2013), 97.

³⁶¹ First, *It deprives the liberal and politer arts of an advantage which the mechanic enjoy [...] And since copies surpass not the Originals, as streams ride not higher than their spring, rarely so high; hence, while arts mechanic are in perpetual progress, and increase, the liberal are in retrogradation, and decay.*

Secondly, *by a spirit of Imitation we counteract nature, and thwart her design, She brings us into the world all Originals [...] Born Originals, howcomes it to pass that we die Copies?*

The Third fault to be found with a spirit of Imitations, that with great incongruity it makes us poor, and proud: makes us think little, and write much; gives us huge folios, which are little better than more reputable cushions to promote our response (Edward Young. *Conjectures on Original Composition* (London, 1759), 41–43).

Hinnates kõiki kolme jäljendamisega seotud viga, on ilmne, et Young samastab jäljendamise “kopeerimisega” selle kõige otsesemas tähenduses. Young ei näe enam võimalust kõnelda ainelise maailma jäljendamisest kui positiivsest ilmingust, nagu räägivad sellest Shaftesbury ja Addison. Tema kunstniku jaoks on jäljendamine negatiivne tegevus, mis on ohuks kõikidele kaunitele kunstidele, nende peamiseks hääbumise ja allakäigu põhjuseks, soosides samas pöördvõrdeliselt utilitaarseid kunstivorme. Veelgi olulisem on aga see, et jäljendamine kannab eneses amoraalsust, Looja poolt loodu eiramist. Just viimases peegeldub Youngi uusplatonistlik moralism: maalikunstniku, poeedi või literaadi tegevuse kõlbelisuse ja sellega ka ilu ja ülevuse tagab vaid ainukordne, mitte jäljendatud (loe: kopeeritud) idee ning mõistagi ilma originaalsuseta ei saa olemas olla ka geenium.

Mõiste “originaalsus” originaalsusest

Originaalsuse mõiste on Youngi essee keskseks aineks. Teise trüki eessõnas ütleb ta:

Ma alustan *Originaalse* Kompositsiooniga seda meelsamini, kuna see näib olevat mulle originaalne aines, mulle, kes ma pole näinud senini midagi sellest kirjutatud olevat [...].³⁶²

Tõepoolest, kogu essee vältel annab autor lugejale mõista, et ta räägib täiesti uudest, senikäsitlemata teemast. Vaadeldes seda probleemi kriitiliselt, võib öelda, et Youngi pretensioon olla ühe mõiste esmaavastajaks on pisut liialdatud. Ainuüksi Briti traditsioonis võime me kohata sama mõiste kasutust Shaftesburyl, kes aga teeb seda avaramas, inimkonna leiutuslikkuse tähenduses (vt lk 86), samuti on see välja loetav Addisoni “reegliteta geeniume” puhul (vt lk 96–97). Tänapäevastes käsitlustes võime me leida selle probleemi analüüsi Robert Chibkalt³⁶³, kes tsiteerib tervet rida Youngi kaasaegseid, aga ka tänapäevaseid autoreid, kes õigusega kahtlevad Youngi kui kunstilise “originaalsuse” esmaavastaja rollis. Nagu on öelnud kirjanduskriitik Walter Jackson Bate: “Young ütles sama, mis Longinos ise oli öelnud kuusteist sajandit enne seda oma teoses *Ülevusest*.”³⁶⁴

Vaatamata kriitikale, et “originaalsuse” n-ö avastamise au ei kuulu kindlasti mitte Youngile, on tema ainukordseks panuseks selle mõiste sügavalt läbitunnetatud lahtikirjutus sellises mahus, nagu seda varasemate autorite poolt veel senini tehtud ei olnud.

³⁶² *I begin with Original Composition; and the more willingly, as it seems an original subject to me, who have seen nothing hitherto written on it [...]* (Young 1759, 4).

³⁶³ Chibka 1986, 543–545.

³⁶⁴ Chibka 1986, 544.

Youngi kunstnik-geenius

Young lisab oma kunstnik-geeniusele omadusjooni, mida tuleks pidada ainukordseiks ning järgnevaid esteetika- ja kunstiteoreetikuid mõjutavateks. Youngi genius on sama tundeküllane nagu tema loonud autori teos tervikuna. *Hüpoteesides* võib vaieldamatult kohata vasturääkivusi, järjepidamatust oma väidete esitamisel, küpses eas autori tajutavat nartsissismi jne. Hoolimata nimetatud kriitikast eksisteerib teoses üks läbiv, keskne ja muutumatu printsiip – nimelt Youngi sügav veendumus geniuse idee jumalikku algesse, mida on oma esees välja toonud ka D. W. Odell, viidates asjaolule, et Young võtab eelduseks kunstiteostes leiduva liiga vähese ainukordsuse ning kõlbelisuse.³⁶⁵ Genius ammutab oma tähenduse vaid inimese eetilistest ja religioossetest hoiakust. Lahendamaks neid probleeme, võtab Young oma argumendi puhul aluseks kontrolliva ja organiseeriva analoogia, mis väärtustab kõrgelt kirjanduskunsti, allutades selle kristlikule uusplatonismile, mis omakorda teeb originaalsuse võimalikuks ja vajalikuks, nagu kristlane täidab läbi ilmutuse oma loomuse, saavutades seeläbi hinge suuruse, tehes õigeid moraalseid valikuid. Ta ei juhindu ühestki teisest kõrvalseisvast autoriteedist peale omaenese mõistuse, mis on suunatud pühakirja poolt.³⁶⁶

Sarnaselt Addisoniga räägib ka Young geniusest, kelle all ta mõistab esmajärjekorras luuletajat. Kuid Addisonist enam teeb Young üldistavaid järeldusi, mis hõlmavad kõiki kauneid kunste, nagu seda võis näha ka jäljendamise kriitika alalõigus toodud mõtteavaldustes.

Geenius kui taim

Young ei defineeri otseselt geniust, kuid esitab oma nägemuse temast erinevate võrdluste kaudu, millest tuntuim ja ilmselt enam tsiteerituim on “juurvilja” kujund:

Võib öelda, et *Originaal* on juurvilja loomusega; ta kasvab üles spontaanselt geniuse eluküllasest juurest; ta *kasvab*, ta pole *valmistatud*. Jäljendused aga on sagedasti tootmise tulemusel valminud mehaaniliselt, kunstide ja töö läbi, mitte neile enestele kuuluvatest, juba olemasolevatest, mitte enda materjalidest.³⁶⁷

Young võrdleb geniuse meelt viljaka põlluga, mis on meeldiv kui Elüüsiüm, kus saab nautida igavest kevadet. Youngi sõnul eksisteerib kahte sorti jäljen-

³⁶⁵ Odell 1981, 87.

³⁶⁶ Odell 1981, 87–88.

³⁶⁷ *An Original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it grows, it is not made. Imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art, and labour, out of pre-existent materials not their own* (Young 1759, 12).

dusi: neid mis pärinevad loodusest ning teisi, mis pärinevad autorilt. Esimesi neist nimetab ta originaalideks ning teisi lihtsalt jälgendusteks.³⁶⁸ Young kasutab järjekindlalt oma ainukordse geeniusse võimendamiseks vastandust jälgendamisega, viimast otseselt välistamata, kuid tõrjudes seda tagaplaanile kui mehhaanilist ja ebaloomulikku. Veelgi paremini saab mõistetakse autori positsioon järgneva seletuse kaudu:

*Geenius erineb heast arusaamisest nagu mustkunstnik erineb heast arhitektist; esimene kergitab oma ehitise nähtamatute vahenditega, teine aga tavaliste tööriistade osava kasutamisega. Seepärast oletatakse alati, et genius osaleb milleski jumalikus. Keegi ei saa olla suur ilma jumaliku inspiratsioonita.*³⁶⁹

Jumaliku kohalolu rõhutamine geeniusse kui originaali puhul on selleks võtmesõnaks, mida Young silmas peab. Autor toob tagasi kunstnik-müstiku, keda võib kohata nii Itaalia manierismi teoorias 16. sajandi lõpukümnetel kui teatavate mõõndustega ka Bellori ideedes 17. sajandi keskel. Võrreldes Youngi juurvilja-metafoori *Hüpoteesides* ning tema luuletuses *Õised mõtted* (*Night Thoughts*), võib näha otsest seost ka Youngi ja Cambridge'i platonisti Cudworthi sünnipära-teooriaga, mis räägib inimese mõistusest, mis ainult tänu kaasatusele jumalikus idees on võimeline looma kunsti teda juhtiva "meistri käega".³⁷⁰ Taim on ainukordne Jumala looming, mille viljakus sõltub tema puutumatusest ja võimalikult vähesest rikutusest, viimase hulka liigitab Young ka õppimise:

Geeniust võib võrrelda keha loomuliku jõuga; õppimist aga kui liigset lisarelvastust: kui esimene on piisavas vastavuses saavutatavaga, siis viimane pigem koormab, kui aitab kaasa; pigem vääristab, kui edendab soovivat võitu. [...] Surelikus maailmas on südametunnistus intellektuaalsuses, genius on see sise-mine jumal. Genius võib seada õigeks Kompositsiooni ilma õpetatute reeglita; samuti nagu südametunnistus seab õigeks meie elu, ilma riigis kehtivate seadusteta [...].³⁷¹

³⁶⁸ Young 1759, 26–27.

³⁶⁹ *A genius differs from a good understanding, as a magician from a good architect; that raises his structure by means invisible; this by the skilful use of common tools. Hence genius has ever been supposed to partake of something divine. Nemo unquam vir magnus fuit, sine aliquo afflatu divina* (Young 1759, 9–10). Young kasutab oma sõnastuses Cicerolt pärinevat sententsi: *Nemo igitur vir magnus sine aliquo adflatu divino umquam fuit* (Cicero. De Naturam Deorum, Teine raamat, ptk LXVI, 167[77]).

³⁷⁰ Odell 1981, 87–88.

³⁷¹ *For genius may be compared to the natural strength of the body; learning to the super-induced accouterments of arms: if the first is equal to the proposed exploit, the latter rather encumbers, then assists; rather retards, then promotes, the victory. [...] With regard to the mortal world, conscience, with regard to the intellectual, genius, is that god inside. Genius can set us right in Composition, without the rules of the learned; as conscience sets us right in life, without the laws of the land [...]* (Young 1759, 30–31).

Young rõhutab oma juurvilja-geeniuse kujundiga valmistaja ja valmistatava lahutamatu sidet, vastandades geniuse tervikliku ja unikaalse teose igasugusele kultuurilisele tootele, mis on kokku pandud vastavalt äratuntavatele reeglitele, mis kannavad eneses võimalust valmistatu reprodutseerimiseks või jäljendamiseks.³⁷²

Youngi taime-motiiv ei ole kaugeltki mitte juhuslik, omades veel üht lisatähendust. Autor seostab selle kunstide kumuleeruva arenguga, mille kaudu suurenevad füüsilised, matemaatilised, kõlbelised ning jumalikud teadmised, täiustades geniust. Ta soovib nautida geniust kui lille, mis võib õitseda ka juhul, kui ta juur on surnud. Teisisõnu – geniusel on antud võimalus olla parem antiigi autoritest ning säilitada austusväärus ka viimastele allajäämise korral.³⁷³

Geenius ja antiik

Kui Addison (kes on vaieldamatult Youngile eeskujuks, kes pühendab oma *Hüpoteeside* viimase osa peaaegu tervikuna Addisonile kui kaasaegsele geniusele) tunnistab antiikautorite “ebatäiusi, mida on võimalik ületada”, nähes neis aga endiselt täiuslikkuse etalone (vt lk 97), siis Young väljendab end märksa moodsamas võtmes:

[...] palu teda [Homerost] astuda kõrvale, et mitte varjata meie Kompositsiooni muust meie enese geniuse valguskiirte eest; ühegi teise päikese all ei saa kasvada midagi Originaalset, ei saa küpseda midagi surematut.³⁷⁴

Youngi soovitus autoritele kõlab:

[...] Jäljenda, kuid ära jäljenda mitte *Kompositsiooni*, vaid *Inimest*. Kas ei võiks see paradoks saada mõtteteraks? Nimelt, “mida vähem me kopeerime tuntud antiigi meistreid, seda enam me sarnaneme neile.”³⁷⁵

Autori mõttekäik on ilmne: kui jäljendamine on hädavajalik, siis jäljendagu Jumala kõrval teine looja (kelleks kunstnik Youngil sarnaselt Shaftesburyga kahtlemata on) teist autorit ennast, mitte aga tema teost kui vähemtäiuslikku ainelist tulemust ehk teisisõnu: originaal jäljendagu (vajadusel) originaali.

³⁷² Dorothea E. von Mücke. *The Practices of the Enlightenment: Aesthetics, Authorship, and the Public* (New York: Columbia University Press, cop., 2015), 55.

³⁷³ Young 1759, 75.

³⁷⁴ [...] *bid him [Homer] stand aside, not shade our Composition from the beams of our own genius; for nothing Original can rise, nothing immortal, can ripen, in any other sun.* (Young 1759, 20).

³⁷⁵ [...] *Imitate; but imitate not the Composition, but the Man. For may not this paradox pass into a maxim? viz. “The less we copy the renowned antients, we shall resemble them the more”* (Young 1759, 21).

Tõeline geenius aga ei vaja ühtki eeskujut. Vaid juhul, kui jääb vajaka leiutusslikkusest, on tarvilik külastada antiiki – see soovitus on aga tarbetu leiutavale geeniuksle.³⁷⁶ Antiigipärand kujutab enesest suurt ja rikkalikku loomepärandit ning on heaks eeskujuks neile, kes vajavad abi oma teoste valmistamisel. Geenius aga eksisteerib nüüd ja praegu, luues vaid omaenese erakordsetest omadustest lähtuvalt, kellele on minevik vaid koormaks oma originaalsuse teostamisel.

Oma geeniuksle tunnetamisest

Enam, kui varasemate autorite puhul, kes käsitlevad oma töös geeniukslega seonduvat, näeme me, et Youngi geeniuksle versioonis prevaleerib ülim “minakesksus” ja eneseküllasus: olles Youngi sõnul sündinud iseendast, on originaalne autor iseenese eellane.³⁷⁷ Toetudes eetika- ja kõlbluspõhimõtetele, postuleerib ta kahte peamist soovitus autoritele: tunne ning austa ennast!³⁷⁸ Esimese “käsu” kohaselt:

Seepärast vaata sügavale enese sisse; õpi tundma oma meele sügavust, ulatust, mõjutatavust ja meelekindlust; saa võimalikult lähedaseks oma sees oleva võõraga; õhuta ja hinda iga intellektuaalse valguse ja kuumuse sädet, ükskõik kui lämmatatud ta poleks oma hooletussejätuses või laiali pillutatud tavamõtete nüristunud, hallis massis, ning kogudes need ühte kehasse kokku, lase oma geeniuksel tõusta (kui sul on see geenius olemas) nagu päikesel kaosest [...]³⁷⁹

Eneseaustus aga on saavutatav, kui mitte lasta oma mõistust heidutada autoriteetidel ja eelistada oma meele loomulikku kasvamist, laenamata rikkusi väljastpoolt, sest viimased muudavad autori vaid vaesemaks.³⁸⁰

Oma geeniuksle äratundmist (keda Youngi meelest eksisteerib enam kui arvatakse) takistavad aga kolm n-õ pahet, mis kaasnevad liigsesse süüvimisse antiigist pärinevatesse hiilgavatesse näidetesse, eelarvamustele ning neist heitumisele.³⁸¹ Näib isegi, et Young soovib tõestada oma originaalse geeniuksle elu- ja ainuõigust vahendeid valimata, olles nõus ohverdama moraalsed veendumused,

³⁷⁶ Young 1759, 44–45.

³⁷⁷ [...] *an Original author is born of himself, is his own progenitor* (Young 1759, 68).

³⁷⁸ Young 1759, 52.

³⁷⁹ *Therefore dive deep into thy bosom; learn the depth, extent, bias, and full fort of thy mind; contract full intimacy with the stranger within thee; excite and cherish every spark of intellectual light and heat, however smothered under former negligence, or scattered through the dull, dark mass of common thoughts; and collecting them into a body, let thy genius rise (if a genius thou hast) as the sun from chaos [...]* (Young 1759, 53).

³⁸⁰ Young 1759, 54.

³⁸¹ Young 1759, 17.

käsitledes ambitsioonikust mitte alati pahena, vaid pigem voorusena kunstiteose kompositsioonis.³⁸²

Kui võrrelda Youngi kunstnik-geeniuse idee nägemust teiste Briti autorite omaga, siis Young eristub oma geniusele peaaegu piirituna näiva vabaduse võimaldamisega, isegi nõudega sellele. Tema autorit ei piira kõrge maitse järgimine (nagu Shaftesbury), ka ei räägi ta ülevusest kui täiuse kõrgeimast astmest (nagu teevad seda Addison, Hutcheson, Burke ja Hume). Youngi kunstnik-geeniuse ainsaks kriteeriumiks on originaalsus, ainukordsus:

[...] kuna genius on pärit taevast, õpetatus aga inimeselt [...] genius on sünnipärane teadmine ja täiesti meie enese oma, [...] see võib saada ka väärkama nime ja olla nimetatud Tarkuseks ning selles tähenduses, on mõned meist sündinud tarkadena.³⁸³ [...]

Eneses olemasolevat sünnipärast geniust on võimalik leida läbi adekvaatse enesevaatluse ja -austuse ning meeles oleva jumaliku idee, mis kannab eneses ilu ja kõlbelisuse ühtset harmooniat. Youngi genius ei oma sidet jumalikuga mõtluse läbi, ta on jumalik iseenese “minas”.

Youngi tähtsusest

Vaadeldes kahte peamist kandvat joont, mis on omased Briti geniuse traditsioonile: uusplatonistlikku õpetust ning Longinoselt pärinevat ülevuse käsitlust, siis siin jätkab Young enam uusplatonistlikku suunda. Tema genius on otseses seotuses jumaliku ideega, isegi vahetumalt kui mitme varasema autori puhul. Rääkides aga Youngi geniusest Longinose õpetuse valguses, näeme Youngi mõnetist eemaldumist sellest. Vaieldamatult on tema genius sarnaselt Longinosega loomulik ja sünnipärane. Erinevus seisneb aga kahe autori geniuse “vabaduste” nägemises Kui Longinos seab õpetatud reeglite abil oma autorile osaliselt ohjamiseks pähe päitsed, siis Young näeb õpetatuses ja reeglipärasuses esmast ohtu autori ainukordsusele. Kivy hinnangul asendab Young Addisonist alates Briti esteetikas kunstilise geniuse tunnuseks oleva subliimsuse originaalsusega, nagu teeb seda hilisemalt ka Kant.³⁸⁴

Siinkirjutanu arvates võib nõustuda Youngist alates hakkab originaalsus mängima dlasti ei asenda ta seda. Me näeme, kuidas järgneva kahe sajandi vältel on mõlemad elemendid koostoimivad – originaalsus tähistamas kunstniku subjektiivset loomevabadust ning ülevus selle üht olulist tunde kategooriat.

³⁸² *Ambition is sometimes no vice in life; it is always a virtue in Composition* (Young 1759, 16).

³⁸³ [...] *for genius is from heaven learning from man [...] genius is knowledge innate, and quite our own [...] it may take a nobler name, and be called Wisdom; in which sense of wisdom, some are born wise* (Young 1759, 37).

³⁸⁴ Kivy 2013, 475.

Youngi geenius kujutab enesest eneseküllast vastanduvat jõudu nii klassitsistlikule traditsioonile kui ka utilitaarsusele kunstides. Originaalsuse kaudu kannab ta eneses tuntavat annust arrogantsi minevikupärandi suhtes. Kõik äsjanimetatud kolm faktorit – selgelt väljendatud opositsioonilisus, üheselt mõistetav pretensioon originaalsusele ja üleolev hoiak traditsiooni suhtes –, räägivad meile selget keelt “uuenenud” geeniusse kuvandist. Veelgi enam – nimetatud omadused muutuvad järgneva, 19. sajandi romantismi ning samuti 20. sajandi modernistliku kunstnik-geeniuse idee olemasolu võimalikkuse kohustuslikeks tingimusteks.

2.2.5. Alexander Gerardi tasakaalustatud geenius

Eelpoolkäsitletud autoritega võrreldes eristub Alexander Gerard (1728–1795) oma geeniusse tõlgendamisel märgatavalt suurema metoodilisuse poolest. Me ei kohta siin lopsakaid kõnekujundeid ja luulelisi metafoore, nagu seda kasutasid literaat ja poeet Addison ja Young. Filosoofiaprofessorina annab Gerard oma arutluses käsitlevatele esteetilistele kategooriatele, sealhulgas geniust puudutavale temaatikale kindla struktuuri, toetudes teaduspõhisele filosoofilisele platvormile. Näeksin Gerardi geeniusse retseptsiooni kui üht ratsionaalsemat Briti traditsioonis, mis koondab varasema poole sajandi geeniusse-õpetuse kogemuse ja paigutab sellele distsipliini kindlasse, tasakaalustatud süsteemi. ovides säilitada võimalikku objektiivsust, käsitleb Gerard näidetena erinevate autorite seisukohti võrdlevalt, ilma kriitikata. Mitmete tänapäevaste hinnangute kohaselt on just Gerard mõjukaimaks autoriks, kes sõnase otab kõige täpsemini originaalse loova geeniusse olemuse ning on sellega eelkäijaks edasistele arengutele geeniusse uurimisel ja määratlemisel.³⁸⁵ Ehkki Gerardi peateos geeniusse *Essee geeniusse (An Essay on Genius)* ilmub alles 1774. aastal, alustab ta tööd selle teemaga juba sajandi viiekümnendatel aastatel, mis nähtub ka sellest, et oma 1759. aastal ilmunud teoses *Essee maitsest (An Essay on Taste)* pühendab ta geeniusse terve alapeatüki. Vaatamata märgatavale ajavahele, mis kahte teost lahutab, kujutavad nad enesest teineteisele järgnevat tervikut, kus autori seisukohad on jäänud oma põhiosas samaks, täieneses vaid detailides ja mahus.

Toetudes paralleelselt kahele äsjanimetatud teosele, analüüsin Gerardi “leiutusliku” kunstnik-geeniuse kuvandit, mille puhul jätkuvalt peegelduvad uus-platonistlikud põhimõtted, samuti seda, kuidas on muutunud kaunite kunstide ja teaduse omavaheline vahekord 18. sajandi teisel poolel Gerardil geeniusse kontekstis, ning lõpuks näidata Gerardi olulisust eraldiseisva kunstnik-geeniuse kuvandi väljakujundamisel, mis kujuneb üheks tooniandvaks “mudeliks” kogu Euroopa esteetikadistsipliini.

³⁸⁵ Bernhard Fabian oma eessõnas Gerard'i teosele: Alexander Gerard. *An Essay on Genius*. Preface by Bernhard Fabian (München: Wilhelm Fink Verlag, 1966); Rudolf Wittkower. *Genius: Individualism in Art and Artists*. – *Encyclopedia of Ideas*, 307.

Kujutlusvõimest

Kujutlusvõime on Gerardile selleks algallikaks, millest saavad alguse nii geenius kui maitse.³⁸⁶ Tundemeel on see, mis kogeab vaid reaalselt olemas–olevaid ainelisi objekte, ja mälu on see, mis objekte meeltes talletab. Esimene neist ei ole võimeline juhtima ühegi avastuseni nagu teine looma uusi aistinguid.³⁸⁷ Erinevalt neist omab loovat jõudu vaid kujutlusvõime:

Erinevalt mälust, ei kopeeri ta [kujutlusvõime] pidevalt oma ideid eelnenud tundeaistingutest ega viita neile kui peamistele arhetüüpidele. Ta esitab neid kui sõltumatult olemasolevaid, iseenese poolt valmistatud. [...] Ta võib meid juhtida olemasolevast aistingust paljude teiste nägemiseni ning võib meid kanda avaratele, kaugetele ja senikäimata mõttepõldudele. Ta võib söösta hetkega maa pealt taevasse ja taevast maa peale; ta võib söösta suurima kerguse ja kiirusega läbi kõikide ilmakaarte ning isegi ületada selle ülimaid piire.³⁸⁸

Seega on kujutlusvõime kaudu end ilmutavad ideed iseseisvad, sõltumatud maisest ainelisusest. Nad on loomisvõimelised, eksisteerides iseeneses, väljaspool mälu ja tunde piire, kätketes eneses platonistlike ideede tähendust.

Gerard, soovides võimalikult täpselt määratleda oma geeniusse toimemehhanisme, analüüsib laia spektrit nähtusi, mis neid protsesse mõjutavad ja suunavad. Kui Addisoni ja Youngi vaatluse keskmes on eelkõige autor-luulekunstnik ja teiste kaunite kunstide esindajate suunas on väljaloetavad vaid harvad üldistused. Nüüd diferentseerib Gerard oma esseedes erinevate kunstiliikide autor-geeniused, käsitledes erapooletult nii maalikunstnikku (mis on eriti oluline antud väitekirja kontekstis), luuletajat kui muusikut, tuues eraldiseisvana välja ka geenius-teadlase, eristades seeläbi kaunid kunstid ja teaduse, esitades põhjalikult argumenteeritud nägemuse kunstilisest geeniussest ja teadusgeeniusest kui teineteisest lahusolevate eesmärkide kandjaist, teema, millest tuleb juttu allpool.

Leiutuslikkusest

Leiutuslikkus on Gerardi järgi peamiseks geeniusse olemuslikuks väärtuseks:

Esmaseks ja peamiseks geeniusse väärtuseks on *leiutuslikkus*, mis koosneb laialatuslikust kujutlusvõime mõistmisest, valmidusest seostada eriilmelisi, aga

³⁸⁶ Alexander Gerard. *An Essay on Taste* (London: For Millar, Cincade, Bell, 1759), 177.

³⁸⁷ Alexander Gerard. *An Essay on Genius* (London: For Strahan, Cadell, Creech, 1774), 28.

³⁸⁸ *It does not, like memory, professedly copy its ideas from preceding perceptions of sense, not refer them to any prior archetypes. It exhibits them as independent existences produced by itself. [...] It can lead us from a perception that is present, and carry us through extensive, distant, and untrodden fields of thought. It can dart in an instant, from earth to heaven, and from heaven to earth; it can run with the greatest ease and celerity, through the whole compass of nature, and even beyond its utmost limits* (Gerard 1774, 29–30).

mingil moel omavahel seotud ideid. Geeniuses olevad seostavad põhimõtted on nii jõulised ja kiired, et ükskõik milline meeles kohalolev idee toob koheselt nähtavale kõik teised, mis omavad sellega vähegi seost.³⁸⁹

Kui ülaltoodud mõte pärineb varasemast maitseteemalisest esseest, siis järgnev aga *Esseest geeniuusest*. Märgatav on rõhuasetuse muutus ning oluliselt lakoonilisem mõttekäik:

Geenius on õieti *leiutuslikkuse* võime; see on viis, mille abil inimene on õppinud tegema uusi avastusi teaduses ja valmistama originaalseid kunstiteoseid. Me võime omistada maitsemeelt, hinnanguvõimet ja häid teadmisi inimesele, kellel puudub võime olla leiutuslik, kuid me ei saa teda pidada geeniuuseks.³⁹⁰

Gerardi kunstnik-geenius on kahtlemata originaalne, ainukordne, nii oma mõtte seostes kui realiseeritavates kunstiteostes, millele ta viitab korduvalt oma mõlemas essees. Siiski ei ole võimalik rääkida Gerardi puhul originaalsusest kui geeniuuse sünonüümist, nagu see kehtis Youngi puhul. Gerardi autor on algatatuna kujutlusvõimest leiutuslik. See omadus on võrreldes originaalsusega vaoshoitum. Sellele viitab sõna “leiutuslikkus” etümoloogia – *inventio* ehk “leidma/avastama midagi, mis on juba olemas”, ehk seega on leiutuslik geenius kui millegi olemasoleva avastaja, mitte aga täiesti uue looja. Gerard, kelle sooviks on võimalikult täpselt lahti seletada geeniuuse tegutsemise mehhanismid (asjaolu, mida on peetud kõige originaalsemaks tahuks Gerardi esseede juures³⁹¹), on leiutuslikkuse kui ühe olulisema geeniuuse väärtuse määratlemisel napi-sõnaline, nähes selles seletamatut maagilist jõudu³⁹², mille abil kunstnik-geenius tegutseb.

Siinkirjutaja hinnangul eksisteerib üks põhimõte, mis iseloomustab sisuliselt kõiki autoreid, kes tegelevad esteetika küsimustega: kui esteetikadistsipliini ajalises arengus on erinevate autorite puhul tuntav järjest enam empiirilis-ratsionaalne lähenemisviis, mis puudutab erinevaid esteetika kategooriaid (olgu selleks siis iluga, kunsti ja tõe vahelise suhtega, jälgendamisega, maitsega, hinnangulisusega, kogemisega jne seostuv), siis kitsalt geeniuuse-õpetuses jääb vääramatult domineerima metafüüsiline, transtsendentne moment.

³⁸⁹ *The first and leading quality of genius is invention, which consists in an extensive comprehensiveness of imagination, in a readiness of associating the remotest ideas, that are any way related. In a man of genius the uniting principles are so vigorous and quick, that whenever any idea is present to the mind, they bring into view at once all others, that have at least connection with it* (Gerard 1759, 173).

³⁹⁰ *GENIUS is properly the faculty of invention; by means of which a man is qualified for making new discoveries in science, or for producing original work of art. We may ascribe taste, judgement, or knowledge, to a man who is incapable of invention; but we cannot reckon him a man of genius* (Gerard 1774, 8).

³⁹¹ Kivy 2013, 480.

³⁹² Gerard 1759, 174.

Maitse ja hinnang

Mõlemad omadused – nii maitse kui hinnang – on Gerardil määratud täitma omamoodiga, loomulik ja sünnipärane tsenseerivat ülesannet, toetades ja tagades täiusliku tulemuse saavutamist autori kunstiteoses.

Hea maitse ei ole mitte täielikult *looduse* kingitus, kuid ka mitte täielikult *kunsti* tulemus. Ta lähtub oma päritolult kindlastest jõududest, mis on meelele loomulikud, kuid need jõud ei saavuta täielikku täiust, kui neid ei toeta õige haridus.³⁹³

Nii alustab Gerard oma *Esseed maitsest*. Maitse on mõeldud parandama kujutlusvõime jõude, mida omakorda peetakse sisemisteks või peegeldavateks tajudeks, määratlus, mis on otseselt laenatud Hutchesonilt.³⁹⁴ Maitse on liigitatav uudseks, ülevaks, ilu-, jäljenduslikuks, harmooniliseks, naeruväärseks ning vooruslikuks tajuks.³⁹⁵ Gerard viitab oma essee joonealuses “kujutlusvõime jõudude” esmase käsitlajana Hutchesonile (kelle õpetuse mõju Gerardile on vaieldamatu), mitte aga Addisonile, kes oma “kujutlusvõime naudingutega” alustab diskussiooni selle teemal Briti esteetikas (olles omakorda Hutchesoni vahetuks mõjutajaks). Hutchesoni mõju Gerardile ei ole aga üksühene. Võib nõustuda Walter J. Hipple nooremaga, et Gerardi eesmärgiks on väga detailselt analüüsida kõiki meeli detailideks jaotatuna, samas kui Hutchesonile olid need lihtsad ja ainukordsed ning ta ei püüdnud neid üksikosadeks jagada.³⁹⁶ Maitse on geeniusel orgaaniliselt omaseks instrumendiks:

Maitset võib pidada kas geeniusel peamiseks *Osaks* või siis tema vajalikuks *kaas-laseks*, vastavalt sellele kas me hindame geeniusi laiemas või kitsamas tähenduses. Maitse, mis on ühenduses geeniusel, osutab viimase mõjudele otsekui teemantidele, mis omavad samaaegselt nii suurt tugevust kui ka sära.³⁹⁷

Geeniusel maitse võib olla mõnikord ebaõige, kuid geenius pole leitav seal, kus maitse täielikult puudub.³⁹⁸ Gerard ei käsitle maitset kui ranget standardit, mis kammitseks autorit, nagu teeb seda näiteks Shaftesbury, kuid erinevalt Youngist

³⁹³ *A fine taste is neither wholly the gift of nature, nor wholly the effect of art. It derives its origin from certain power natural to the mind; but these powers cannot attain their full perfection, unless they be assisted by proper culture* (Gerard 1759, 1).

³⁹⁴ Francis Hutcheson. *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (London: Printed for J. Darby, ..., 1726), xviii.

³⁹⁵ Gerard 1759, 1–2.

³⁹⁶ Hipple 1957, 69.

³⁹⁷ *Taste may be considered either as an essential Part, or as a necessary attendant of genius; according as we consider genius in a more or less extensive manner. [...] Taste united with genius renders the effects of the latter like to diamonds, which have as great solidity as splendour* (Gerard 1759, 173, 179).

³⁹⁸ Gerard 1759, 177.

ei anna Gerard oma geeniusale võimalust ka täielikuks loomevabaduseks, kombineerides tasandavalt loovust maitse ja hinnangu kaudu.³⁹⁹

Vaatleksin Gerardi geenius ja maitse omavahelist suhet kui kahepoolset – maitse toetamas geeniust ning viimane omakorda täiendamas esimest. Kirjeldades geeniust kui “suurt arhitekti” (*grand architect*), ütleb ta:

See [erinevate materjalide koosluse struktuuri moodustamine] vajab abi maitse näol, et juhatada ja tasandada liialdusi. [...] ta lükkab tagasi palju asju, mida oleks lubanud mitte abistatud geenius.⁴⁰⁰

Geenius omakorda täiendab maitset oma kohaloluga. Kasutades eeskujudena Longinose ja Quintilianuse loomingut, on Gerard sunnitud tunnistama, et geenius heidab alati omapärast eredust maitsele, mis võimaldab tunda kõiki ilusid suurema naudinguga.⁴⁰¹

Gerardi puhul on võimalik jälgida hinnangu mõiste kujunemist ning muutumist. *Essees maitsest* on hinnang selleks omaduseks, mis eristab asju, lahutades tõe vales⁴⁰², mõjutades maitset, kuid olles samas selgelt eraldiseisev omadus. *Essees geeniupest* aga võime lugeda:

Geeniuse analüüsimise puhul me eristame hinnangu tajudest, mälust ja kujutlusvõimest, kasutades seda terminit selle kõige laiemas tähenduses. Sellisest määratlusest lähtuvalt, esineb ta kahel moel, *tõe* hinnanguna ning *ilu* hinnanguna. Esimese puhul on seda nimetust tavaliselt sellisena sobilikuks peetud, teist aga on nimetatud *maitseks*.⁴⁰³

Viieteistkümne aasta vältel, mis kaht esseed teineteisest lahutavad, on Gerard korrigeerinud ja täpsustanud oma geenius-õpetust, tuues oma hilisemas essees geenius-kunstniku kõrvale geenius-teadlase. Lähtudes tarvidusest neid kaht omavahel selgelt eristada, teeb Gerard seda maitse ja hinnangu lahutamise abil. Järgmises alateemas vaadeldaksegi kahe geenius tüübi erisusi ja kattuvusi maitse ja hinnangu kontekstist vaadatuna.

³⁹⁹ Bruno 2010, 31.

⁴⁰⁰ *It needs the assistance of taste, to guide and moderate it's exertions [...] and rejects many things, which unassisted genius would have allowed* (Gerard 1759, 177).

⁴⁰¹ Gerard 1759, 180.

⁴⁰² Gerard 1759, 90.

⁴⁰³ *When in the analysis of genius we distinguish judgment from sense, memory, and imagination, we use the term in its most extensive signification. Taken in this extent, it is of two kinds, judgment of truth, and judgment of beauty. To the former, the name is most commonly appropriated: the latter is called taste* (Gerard 1774, 179).

Kunsti- ja teadusgeenius

Gerard seostab oma geeniuuse otseselt ja vahetult leiutuslikkuse võimega. Leiutuslikkus on oluline nii kunstis kui teaduses, kuid siinkohal teeb Gerard avalduse, mida tuleks pidada paradigmat muutvaks. Pühendades “geeniuuse essee” kolmanda osa tervikuna kahe geeniuuse erinevuste analüüsile, jõuab Gerard selle sissejuhatuses sõnaselge definitsioonini:

Lõppeesmärgid, milleni Geenius jõuab, võib taandada kaheks: tõe avastamine ning *ilu* valmistamine. Esimene kuulub *teadustele*, teine aga *kunstidele*. Seega on Geenius leiutusvõime jõud, kas siis teaduses või kunstis, tõe või ilu puhul.⁴⁰⁴

Resultaadid, mille poole mõlemad püüdlevad, on need, mis kaht geeniuuse ideed selgelt lahutavad. Kui teaduse-geenius on oma avastustes suunatud mõistmisele, eesmärgiks informatsioon, siis kunstide-geenius, sooviga meeldida, adresseerib oma valmistatu maitsele.⁴⁰⁵ Kolmas, kõige kujundlikum, eristus kõlab aga nii:

Teaduse geenius moodustub *süvenemise* kaudu, kunstide geenius *ereduse* läbi. [...] Süvenemine eeldab sellist kujutlusvõime jõudu, mis viib subjekti mõistmiseni ja lahtiseletuseni: kujutlusvõime eredus sobib inimesele subjekti kaunistamiseks. Süüviv meel kiirgab kiiri, mille abil avastatakse tõde: ere kujutlusvõime täiendab värve, mis valmistavad ilu.⁴⁰⁶

Gerard mitte ainult ei soovi näidata kahte teineteisest eristuvat geniust, vaid liigub tunduvalt enama eesmärgi suunas, vastandades läbi kahe geeniuuse mõistuse ja tunded, empiirilise mõistusepärasuse ja esteetilise tundekogemuse, kus “kunstidega tegelev geenius ei saa olemas olla seal, kus tunded ei oma võimu kujutlusvõime üle”.⁴⁰⁷

Gerard räägib kahest geeniuusest – “mõistuse geeniuusest” ja “tunde geeniuusest”, väljendades kunstnik-geeniust maalikunsti näite varal. Kivy sõnul on Gerardi *Essees geeniuusest* toodud kunsti ja teaduse teineteisest eemaldumine *Zeitgeist*’i tundemärgiks, mille järgmiseks astmeks on geeniuuse lahkulöömine teadusest enesest Kanti “kolmandas kriitikas” ning geeniuuse edasine eksisteerimine vaid

⁴⁰⁴ *The ends to which Genius may be adapted, are reducible to two; the discovery of truth, and the production of beauty. The former belongs to the sciences, the latter to the arts. Genius is, then, the power of invention, either in science or in the art, either of truth or of beauty* (Gerard 1774, 318).

⁴⁰⁵ Gerard 1774, 319.

⁴⁰⁶ *A GENIUS for science is formed by penetration, a genius for the arts, by brightness. [...] Penetration implies such a force of imagination as leads to the comprehension and explication of a subject: brightness of imagination fits a man for adorning a subject. A penetrating mind emits the rays by which truth is discovered: bright fancy supplies the colours by which beauty is produced* (Gerard 1774, 322–323).

⁴⁰⁷ [...] *genius for the arts can never exist where the passions have not great power over imagination* [...] (Gerard 1774, 356).

kunstnikus, nagu see saab vararomantismile omaseks tõekspidamiseks tervikuna.⁴⁰⁸ Jätkates seda mõtet, võib väita, et Gerard, kelle poolehoid kuulub tuntuvalt kunstnik-geeniusele (ehkki oma eristavates argumentides on autor võimalikult erapooletu), ei soovi näidata mingil moel tõe puudumist kaunites kunstides. Ta räägib oma kontseptsioonis kujutlusvõime jõu ja leiutuslikkuse võime läbi, “mõistusetõe” kõrvale geeniuse poolt valmistatud “tundetõest” (loe: kunstitõest), nimetades seda luks, eredaks valguseks.

Maalikunstnik

Gerardi kujutlusvõime käsitlese kaudu saab mõistetakse autori maalikunstnik-geeniuse idee kontseptsioon:

Et vormida maalikunstnikku, peavad ideed, mis on kokku kogutud kujutlusvõime poolt andma talle nägemuse neile vastavatest objektidest sellises järjekorras ja proportsioonis, mis võimaldab tal esitada silmale ainukordset, jäljendades selle kuju ja värvi.⁴⁰⁹

Nägemusele eelneb idee, mis alles seejärel teostub ainukordse teosena. Maalikunstnikul, erinevalt poeedist, on jätkuvalt vaja väljendada end jäljendamise kaudu, kuid jäljendatavaks on idee, millele kunstnik annab vormi ning värvi. See põhimõte on pärit juba 17. sajandi lõpust, aga kui varasemalt on loomeimpulss saavutatav jumaliku mõtluse kaudu (vt ptk 1.2.), siis 18. sajandi keskel on samasuguse rolli täitjaks kujutlusvõime, mille kasutamisoskus on geeniuse olemasolu või puudumise määravaks näitajaks.

Jäljendamise küsimus kerkib esile ka antiigipärandi kui täiusliku eeskuju aspektist vaadatuna. Kui varasemad autorid (Addison, eriti aga Young) püüavad oma esseedes kõigiti tõestada kriitiliselt sellelaadse jäljendamise puudusi, tunnistades küll antiigi kunstitraditsiooni eelisseisu kaasaegse kunsti ees, siis 18. sajandi keskpaigaks on antud probleemiasetus teinud läbi märgatava muutuse. Me ei kohta Gerardi geeniuse essee jõulist *pro et contra* suhtestumist antud probleemiga lähtuvalt seisukohast, et antiikautorite teoste eneste originaalsus on kaheldav, “kuna nende teosed, kes kirjutasid enne neid, on ammu kadunud”.⁴¹⁰ Seega langeb iseenesest ära otsene vajadus poolt- või vastasseisuks:

⁴⁰⁸ Kivy 2013, 486.

⁴⁰⁹ *To form a painter, the ideas assembled by fancy must give him a view of their correspondent objects, in such order and proportion, as will enable him to exhibit the original to the eye, by an imitation of it's figure and colour* (Gerard 1759, 176).

⁴¹⁰ Gerard 1774, 26.

[moodsaid autoreid] süüdistatakse selles, et nad laenavad oma eelkäijatelt mitmeid põhimõtteid, tundeväljendusi või kujutisi, mis aga pärinevad ainult nende eneste geeniuselt.⁴¹¹

Gerard näitab siin, kuidas tema kaasajas on inertselt säilinud seisukoht antiigi kunstiloomingu eelisseisust, mistõttu võib alahinnatuks osutuda moodsa kunstnik-geeniuse fenomeni originaalsuses peituv väärtus ja võimekus, mis oma ideede kvaliteedilt on samaväärne või paremgi antiigi omaga võrreldes.

Kui Addison ja Young jätsid geniuse puhul tagaplaanile õpetatuse ning tehniliste oskuste temaatika, keskendudes peamiselt geniuse originaalsuse eluõiguse tõestamisele, siis Gerard toob tagasi mõlemad omadused kui olulised ning vajalikud:

Maalikunst vajab mehhaanilisi oskusi, mis on saavutatavad harjutamise teel [...] ilma harjutamata ei saavuta ükski inimene täiust.⁴¹²

Võib öelda, et 18. sajandi kuuekümnendateks aastateks on sünnipäraselt originaalse geniuse kuvand Briti esteetikateooria poolt lõplikult aktsepteeritud ning nüüd hakatakse positiivselt taastähtsustama selliseid omadusi nagu tehnilised võimed ja süsteemne haridus, mis muutusid küsitavaks varasemal perioodil, mil kunstnik-geeniuse staatuse osas alles toimusid vaidlused ning kahte nimetatud omadust käsitleti regressiivsetena, vastandades neid spontaansusele ja loomevabadusele. Nii kirjutab ka William Duff, kelle seisukohad *Essees originaalsest geniusest* on vahetult mõjutatud Gerardi varasemast maitse esseest:

Ei ole kerkinud esile ühelgi ajastul mitte ühtegi silmapaistvat Maalikunstnikku, Oraatorit, Muusikut, Arhitekti ega Filosoofi, kes oleks täielikult iseõppinud, kes poleks tänuvõlgu oma eelkäijatele kunstis või teaduses, mida ta esindab.⁴¹³

Gerardi tähtsus

Gerardi kirjutistes peegeldub geniuse idee sellisena, nagu seda mõistis Briti esteetika 18. sajandi keskpaigaks. Oma teostesse koondab ta metoodiliselt kokku poole sajandi pikkuse geniuse-õpetuse kogemuse, laenates mõtteid ja seisukohti paljudelt varasematelt autoritelt.⁴¹⁴ Gerardi eristub omas aja kontekstis

⁴¹¹ *The former are accused of borrowing from their predecessors, many principles, sentiments, or images, for which they are indebted solely to their own genius* (Gerard 1774, 26).

⁴¹² *Painting requires a mechanical skill, produced by exercise [...] without exercise, no person can become perfect in it* (Gerard 1759, 176).

⁴¹³ *There never arouse an eminent Painter, Orator, Musician, Architect or Philosopher, in any age, completely self-taught, without being indebted to his predecessors in the art or science he professed* (Duff 1767, 263).

⁴¹⁴ Hipple 1957, 70.

eelkõige oma uurimuse analüütilise lähenemise poolest, mis erineb märkimisväärselt Addisoni mõtisklustest või Youngi oletustest. Gerard ei soovi kiita või kummardada geeniumi või tema väljendusvormi *per se*, kõneledes selle asemel kainelt kaalutledes selle mõiste tähendustest.⁴¹⁵

Gerard, olles ühelt poolt 18. sajandi peavoolu tasakaalukas esindaja, algatab aga teisalt muutuse, mida tuleks pidada ülimalt uuenduslikuks ja prohvetlikuks. Kujundlikult väljendudes – lahutades omavahel kunstilise ja teaduse geeniumi, külvab Gerard mulda seemne, mis hakkab vilja kandma alles järgneval, 19. sajandil, kui kunstnik-geeniumist saab sisuliselt geeniumi kuvandi ainukandja; teatavate mõõndustega võib väita, et sarnane kontseptsioon säilib ka 20. sajandil.

2.3. Ülev ja hullunud – Briti ja Prantsuse kunstnik-geeniumi võrdlus

Nagu nähtus eelnevast, kannavad kaks teoreetilist geeniumi narratiivi eneses tervet rida tunnusjooni, mida ei saa küll nimetada diametraalselt erinevaks, kuid mis siiski võimaldavad kõneleda kahest eraldiseisvast lähenemisest kunstnik-geeniumile.

Prantsuse moodsa geeniumi narratiivi konkreetset alguskohta või esmaautorit on keeruline täpselt määratleda. Üheks võimalikuks alguseks võiksid olla 17. sajandi kuuekümnendatel aastatel ilmunud teosed – De Chambray *Idee maalikunsti täiuslikkusest* (*Idee de la perfection de la peinture*) ja Du Fresnoy *Maalimise kunst* (*De arte graphica*), mis soovivad ümberhinnata maalikunstniku kontseptsiooni ning teevad seda geeniumist lähtuvalt. Seega edestab Prantsuse traditsioon Briti oma umbes 40 aasta võrra⁴¹⁶, olles paratamatult viimasele mõjutajaks ja eeskujuks.

Briti moodsa kunstnik-geeniumi idee kaudseks alglatteks kujuneb Cambridge'i platonistide koolkond, kes ise küll ei huvitu esteetika küsimustest. Oluline on aga nende õpetuse mõju Shaftesburyle, kelle näol on vaieldamatult tegemist esimese Briti esteetikadistsipliini rajajaga. Ernst Cassireri väitel võlgneb kunstnik-geeniumi idee oma sünniloo just Briti platonismile, mitte aga empiirilisele filosoofiale,⁴¹⁷ mille keskset mõju on paljudes käsitlustes esile tõstetud. Empiiriline suund, mis on küll olulisel kohal Briti 18. sajandi filosoofias

⁴¹⁵ Bruno 2010, 42.

⁴¹⁶ Mõned Cambridge'i platonistide koolkonna teosed, mis on eeskujuks Shaftesburyle tema esteetika väljakujundamisel, jäävad küll pisut varasemasse ajajärku kui Chambray ja Du Fresnoy poolt kirjutatud, kuid nende tegevus ja mõjuala jääb kitsalt Briti-keskseks, mõjutamata mandril toimuvaid filosoofilisi suundi. Lisaks sellele keskendub koolkonna huvi teoloogilistele küsimustele, puudutates esteetikaprobleeme vaid teoloogia ainevaldkonna kontekstis.

⁴¹⁷ Cassirer 1953, 197.

(lähtuvalt Locke'ist ja Hume'ist), jääb oma täpsetes vaatlustes ja analüüsi peensustes alati vastuvõtja/kogaja käsitlemise tasandile: "Esteetika saab areneda vaid seal kus vajatakse kindlat oponenti psühholoogilisele sensualismile, kus vajatakse mitte ainult muljest lähtuvat, vaid väljenduslikku filosoofiat ning kus ideed ei käsitleta sarnaselt Hume'iga kui vaid meelelise impressiooni koopiat, vaid kui midagi iseeneslikult originaalset ja sõltumatut."⁴¹⁸

Üheks määravaks võtmesõnaks kujuneb platonistide koolkonna looduse nägemine, mis kujutab enesest originaalse loovuse ainelist väljendust. Vaimu olemus aga peitub selle elujõus, mida ei saa ammutada materiaalsest või kehalisest, vaid vastupidi – mis ise moodustab materiaalse maailma alge ja allika.⁴¹⁹ Ainine vorm ei ole seega midagi ainult välist ja lisatud, vaid see peegeldab vaimu ennast. Selline vahekord võimaldab Shaftesburyl luua kontseptsiooni kunstnik-geeniusest, kes ei jäljenda juba loodud loodust, vaid universumi enese loonud geeniust, olles viimase järel "teiseks valmistajaks, nagu Prometheus Jupiteri järel".⁴²⁰ Iseomase komponendina Briti geeniusele, toob Shaftesbury sisse ka kunstilise entusiasmi kui omaduse, mis on määravaks ilu ja tõe tunnetamisel, ilmutades end ühtsena välistes vormides sisemise vormi kaudu. Shaftesbury kirjeldatud innustatus tuleneb vahetust ja otsesest seotusest jumalikuga, mitte ei ole kunstniku psühho-füüsiline omadus.⁴²¹

Jumalikust lähtuva idee permanentne kohalolek, kunstnik-geeniuse teadmine selle olemasolust, tema ühendus sellega kontemplatsioon kaudu, on Briti geeniuse narratiivi läbivaks teemaks. Nii kohtame me seda näiteks Addisoni subliimsuse seletuses⁴²², Youngi "originaalse geeniuse" puhul⁴²³ ning samuti Gerardi puhul, kes kujutlusvõime puhul kõneleb "geeniuse tulest, mis kui jumalik impulss, kerkib mõistuse kohale käivitades mõistuse nagu see oleks üleloomulikult inspireeritud".⁴²⁴ Jumalikuga seotuse aspekt määrab ära Briti esteetika diskursuse edasise arengu tervikuna ning sealhulgas geeniuse narratiivi arengu sellisel moel, nagu me seda näeme Briti versioonis, võimaldades liikuda kunstnik-geeniuse kui loova subjekti tunnustamise poole. Kui vaadata teisi olulisi geeniusele omaseid elemente, siis siingi on lähtekohaks jumalik antus.

Suurim erinevus kahe uuritava geeniuse tüübi tõlgenduse puhul seisneb uurimisprobleemide püstituses. Kui Briti suund keskendub enam sellele, kuidas kunstnik-geenius toimib, siis Prantsuse suund soovib mõista, millised sünnipärased omadused teevad ühest isikust geeniuse. Siin peegeldub taas valik kahe vastaspooluse – irratsionaalse ja ratsionaalse – vahel. Esimeseks autoriks, kes algatab sellise suunavaliku Prantsuse versioonis, on kahtlemata Du Bos, kes

⁴¹⁸ Cassirer 1953, 197.

⁴¹⁹ Cassirer 1953, 140.

⁴²⁰ Shaftesbury. *Advice to an Author*, 1732, 207.

⁴²¹ Shaftesbury. *Enthusiasm*, 1732, 53.

⁴²² Addison. *Pleasures* (no. 413) 1902, 401.

⁴²³ Young 1759, 9–10.

⁴²⁴ Gerard 1774, 26.

kõneleb meile geeniusse “ajuelundite edukast koostööst”, “vere kvaliteedist”, “heast elundite seadistusest”.⁴²⁵ Condillac näeb 18. sajandi keskel geeniusse eripära tema “originaalses iseloomus”.⁴²⁶ Sarnased tunnusjooned on ka Voltaire’ geeniusse “aktiivse ja passiivse kujutlusvõime” käsitluses⁴²⁷ ning lõpuks ka Diderot’ “geeniuse ajuehituse muutumises”, mis eristab teda tavainimesest sama suurel määral nagu tavainimene eristub loomast.⁴²⁸

Soov võimalikult ratsionaalselt mõista geeniusse sünnipäraga kaasnevat psühho-füsioloogilist eriomasust juhib Prantsuse narratiivi loogiliselt kontseptsiooni juurde, mida siinkirjutaja on tinglikult nimetanud “hullunud geeniusseks”.⁴²⁹ Kunstniku “kummalisest veast” kirjutab Chambray⁴³⁰, “hullusest kunstis” kõneleb Du Fresnoy⁴³¹, Du Bos kasutab seda näitena Ovidiusse sõnade läbi⁴³², Batteux räägib “jumalikust tulest”, mis sunnib kunstnikku ennast unustama⁴³³, Saint-Lambert näeb “innustatuse palangus”, “meeltest äraolevat” ja seeläbi “ülevust teostavat geniust”⁴³⁴. Kõige reljeefsemalt kerkib “hullunud genius” esile Diderot’ puhul, kes esimesena nimetab geniust otsesõnu “hulluks”.⁴³⁵ “Jumaliku hulluse” põhimõtte, mis on dominantne Prantsuse kunstnik-geeniuse puhul, on leitav ka Briti versioonis. Antud väitekirjas käsitletavate autorite puhul on selleks Shaftesbury, kes räägib loodust “romantilisel moel” nägevast “arust ära inimesest”, keda valdab “melanhoolia ja innustatus”.⁴³⁶ Siin väljendub meeletest äraolemine vaid looduse kogemise kontekstis, mitte kui kunstiloomeprotsessi keskne element, nagu Prantsuse suuna puhul. Hilisemate autorite teostes teotseb genius küll spontaanselt, kuid olles täiel määral teadlik oma jumalikust antusest tulenevast kvaliteedist.

Platoni õpetusest pärinev jumaliku hulluse kontseptsioon, mida filosoof omistas poeetidele ja mis nüüd kantakse üle ka maalikunstniku omaduseks, kannab nendes edasiarendustes eneses vägagi ratsionaalset põhjendust. Juhul kui geeniusse näol on tegu subjektiga, kellel on eriomased sünnipärased füsioloogilised omadused, olgu selleks siis muutused ajuehituses, siseorganite erilises paigutuses vms, siis peab see enesest märku andma mingil erilisel viisil, mis on tavaarusaamale mõistetamatu, hoomamatu. Geeniusse toimimise seletamine “positiivse

⁴²⁵ Du Bos (II) 1719, 12–13; Du Bos (II) 1719, 15.

⁴²⁶ Condillac 1792, 117.

⁴²⁷ Encyclopédie (VIII) (1765), 561.

⁴²⁸ Diderot 1875, 271.

⁴²⁹ Vt Holger Rajavee. Kaks geniust. Lomazzost Diderot’ni. – Baltic Journal of Art History. No. 11 (2016), 67–88.

⁴³⁰ De Chambray 1662, 9.

⁴³¹ Du Fresnoy 1695, 10.

⁴³² Du Bos (II) 1719, 15.

⁴³³ Batteux 1746, 33–35.

⁴³⁴ Encyclopédie (XV) 1779, 977.

⁴³⁵ Diderot 1818, 270.

⁴³⁶ Shaftesbury. The Moralists, 1733, 394.

patoloogia” kaudu, milleks “jumalik hullus” kaheldamatult on, kujuneb seega igati mõistusepäraseks tõlgendusviisiks, mis võimaldab kompromissi ratsionaalse ja irratsionaalse vahel. Hulluse või ka meelest äraoleva kunstniku kontseptsioon peegeldub ka 20. sajandi kunstikäsitlustes, olles märgiks Prantsuse geeniusse narratiivi otsesest mõjust. See avaldub mitmete modernistlike kunstivoolude manifesteerivates taotlustes kui ebateadlik või alateadlik element, millele rajaneb näiteks klassikaline kubismi, ekspressionismi, abstraktsionismi ja mõistagi kõige otsesõnalisemalt sürrealismi traditsioon.

Tuleb aga silmas pidada, et nimetatud “jumalik hullus” Prantsuse versioonis kujutab enesest vaid ajutist, pigem lühiajalist seisundit, mis avaldub spontaanselt ja seletamatult vaid loomeprotsessi esimeses etapis. See asjaolu teeb võimalikuks Prantsuse kunstnik-geeniuse kontseptsioonis säilitada teatava konservatiivsuse põhimõtet. Prantsuse suuna puhul säilib ajaliselt kauem talendi ja geeniusse mõistete vaheline, teineteist täiendav side, mis saab oma alguse klassitsisimi doktriinist. Idee-keskselt kunstnikult oodatakse kunstiteose valmistamisel samaaegselt nii lähtumist loodust täiustavast ideest (geenius) kui ka kestvast tehnilise meisterlikkuse täiustamisest õppimise, töö ja reeglite järgimise läbi (talent). Du Fresnoy ei “koorma kunstnikku seadustega”, kuid geeniusseks saadakse vaid mõistes “kunsti seadusi”,⁴³⁷ “õppimisvõimeline andekus” kuulub maalikunstniku peamiste isikuomaduste hulka.⁴³⁸ Du Bos’ kunstnik “kõrgub kõrgema täiuse tasemeni vaid töö läbi”,⁴³⁹ leiutusvõime saavutab kunstnik-geenius aga “pika õppimise” tulemusel.⁴⁴⁰

Elementideks, mis on sünnipäraga geeniussele antud ning mis toetavad geeniusse meeltest äraolevat loomeimpulssi, on eelkõige kujutlusvõime, inspiratsioon, leiutuslikkus. Seega toimub Prantsuse kunstnik-geeniuses omamoodi võitlus kahe pooluse vahel, millest ei saa kõnelda n-ö tavakunstniku puhul. Briti versioonis me nii diametraalset subjekti enesesisest polariseerumist aga ei kohta. Huvitav on see, et Prantsuse geeniusse iseloomustus on leitav hoopis Briti versioonis: “õpetatud/õppinud geeniusse”, kes eristub “loomulikust geeniusse” kirjutavad nii Shaftesbury⁴⁴¹ kui ka Addison.⁴⁴²

Ülevus on elemendiks, mida Briti esteetika ja geeniusse käsitlused rõhutavad kui selle narratiivi kõige eriomasemat tähistajat.⁴⁴³ Seda käsitleb oma teostes juba Shaftesbury, nähes ülevuse alget innustatuses.⁴⁴⁴ Ülevust tuleks vaadelda Briti traditsioonile omases Longinose teose subjektiivses tõlgenduses eelkõige kui tundeelementi, mitte aga mõistusest lähtuvat; irratsionaalset, mitte ratsio-

⁴³⁷ Du Fresnoy 1695, 5–6.

⁴³⁸ Du Fresnoy 1695, 69.

⁴³⁹ Du Bos (II) Paris 1719, 82.

⁴⁴⁰ Du Bos (II) 1719, 41.

⁴⁴¹ Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 401.

⁴⁴² Addison. *Natural Geniuses* (no. 160) 1901, 504.

⁴⁴³ Vt Monk 1935; Hipple 1957; Shaw 2006.

⁴⁴⁴ Shaftesbury. *The Moralists*, 1733, 400–401.

naalset. Addison, kes oma kujutlusvõime naudingute puhul käsitleb ülevust Shaftesburyst tunduvalt põhjalikumalt, seob selle küll veel iluga, kuid tunnistab tema eelisseisundit viimase ees.⁴⁴⁵ Soovin aga veelkord rõhutada, et ülevus esineb ka Addisonil kui jumaliku kontemplatsiooni kaudu kogetav suurus.⁴⁴⁶ Addison, keda õigusega võib pidada Briti kunstnik-geeniuse kui loova subjekti “ristiisaks”, algatab oma essees kontseptsiooni kunstnikust kui reegleid eiravast subjektist. Toetudes oma arutluses Longinose *Ülevusele* hakkab Addisonist alates Briti esteetika ülevõimendama Longinose “loomuliku geniuse” teesi, mis õigustab kunsti “vaimuvaeste ja nõrkade” reeglite rikkumist.⁴⁴⁷

Oluline on ka ülevuse ning ilu omavaheline seos. Ülevus on esteetiline kategooria, mida 18. sajandi vältel hakatakse aste astmelt käsitlema kui elementi, mis on ilust eraldiseisev, isegi vastanduvana viimasele. Ülevus võimaldab geniuse originaalsuse ambitsiooni kergitada sisuliselt kontrollimatuks ja reeglitevabaks. Lisaks sellele näib subliimsus kandvat eneses tugevamat impulssi vaimule kui ilu. Viimane kätkeb eneses pigem reeglstatust, on seotud enam maitsehinnanguga, meelelise naudingu pakkumise nõudega kunstis. Briti esteetikakirjutuses võib loetleda, tervet rida ainelises looduses avalduvaid nähtusi, mis kannavad eneses subliimust.

Ükski autor ei anna seletust selle kohta, kuidas kunstnik saavutab selle väljendamise/kujutamise oma teoses. Kui ilu kujutamine toimub erinevate täiuslike ainelises looduses leitavate osade ühendamise teel, printsiip, mis kajastub teoreetikute töodes juba 17. sajandil (Chambray, Bellori jt), siis üleva edasiandmine on defineerimatu, irratsionaalset alget sisaldav, milles on väljaloetav originaalse loovuse alge, edasiarendus jumalikule *ex nihilo* müsteeriumile, mis nüüd ilmutab end kunstitõena kunstiteoses. Eriti ilmekalt toob ülevuse kui eraldiseisva esteetilise kategooria oma töös esile Edmund Burke, käsitledes seda kui enesealalhoiu väljendust, mis sisaldab eneses valu ja ohu naudingut, vastandades seeläbi ta ilust kogetavale meeldivale naudingule. James Usher, mõjutatuna Burke’ist, väidab 1767. aastal, et “naudingu esmane ja õilsaim allikas geniuse teostes kerkib konkurentsilt esile ülevusest”. Rääkides ilu käsitlest Briti esteetikatraditsioonis, väidab Paul Guyer, et 18. sajandi käsitlest ei ole võimalik ühegi autori töös (v.a Shaftesbury) kohata printsiipi ilust kui ainuterviklikust suurusest.⁴⁴⁸ Ilu kuulub vaid ühe elemendina kujutlusvõime naudingute hulka, milles peamist ja domineerivamat osakaalu (alates Addisonist) omab ülevus.

Korduvalt kohtame Prantsuse käsitlest geniuse “talitsemise” vajadust, mis on seotud taaskord hullusega, kui ebaterve mentaalse kõrvalekaldega, mis on

⁴⁴⁵ Addison. Pleasures (no. 412) 1902, 398–399.

⁴⁴⁶ Addison. Pleasures (no. 413) 1902, 402.

⁴⁴⁷ Longinos 1743, 4.

⁴⁴⁸ Paul Guyer. The Pleasures of Imagination and the Objects of Taste. – The Oxford Handbook of British Philosophy in the Eighteenth Century. Ed. James A. Harris (Oxford: Oxford University Press, 2013), 425.

negatiivseks pooluseks ajastu valitsevale mõistusekesksusele. Du Fresnoy puhul teadmised “talsutavad hullust kunstis”⁴⁴⁹, Du Bos’ kunstnik on õnnelik, kui “suudab lahti murda innustatusest” ning seeläbi “omab võimu oma geeniuse üle”⁴⁵⁰. Batteux omakorda hoiatab piiride ületamise eest, mis on määratud looduse poolt. Nende ületamine põhjustab “kaost ja õudu, mitte naudingut”.⁴⁵¹ Voltaire asetab geeniusele omase aktiivse kujutlusvõime hädavajalikuks tasakaalustajaks otsustusvõime.⁴⁵² Maitse on samuti alati elemendiks, mis ohjab geeniuse liigset kujutlusvõimet ja leiutuslikkust, selleta “teeb ta suuri vigu, ise seda tunnetamata”.⁴⁵³ Diderot sunnib oma kunstnikku olema külmavereline, mitte “pea kaotanud mürgeldaja”.⁴⁵⁴

Üheks Prantsuse geeniuse traditsiooni iseloomulikuks elemendiks, mis kerkib esile 18. sajandi alguses, on didaktilisuse rõhutamine. Geenius mitte ainult ei õpi ega täiusta oma oskusi ja teadmisi, vaid temalt oodatakse ka oma erakordsete võimete jagamist õpetamise läbi. De Piles räägib meile “maalikunstnikust kui õpetajast/juhendajast”.⁴⁵⁵ Samuti haakub didaktilisusega moraali printsiip, mis peab peegelduma igas kunstiteoses. See aga omakorda on seotud patriootilise isamaa-armastuse olemasoluga, mille kaudu näiteks Saint-Lamberti kunstnik “teostab ülevust”.⁴⁵⁶ Vaatleksin kolme nimetatud elementi kui geeniust ohjavaid suurus, mille eesmärgiks on jälle taaskord hetkelise meeltesegaduse ja liigse fantaasia talitsemine. Kõik kolm omakorda rõhutavad igaüks omal moel kunstniku kui respektse kodaniku positsiooni, tasandades ja pehmendades järjest enam süvenevat kuvandit kunstnikust kui ohjeldamatust ja allumatust tegelaskujust.

Seega võib kõneleda Prantsuse kunstnik-geeniuse idee suuna puhul püüdest hoida geeniust tasakaalustatuna, aktsepteerides temas parajal määral “jumaliku hullust”, mida tasakaalustab looduse jäljendamise nõue, kaineinvestuslik (kunsti)reeglistiku järgimine ja lähtumine heast maitsest.

Briti versioon, mis ei ohja oma geeniust moel nagu seda teeb Prantsuse oma, areneb kontseptsioon kunstnik-geeniuse eksimusest kui positiivsest elemendist.⁴⁵⁷ Eksimise võimaluse kaudu ilmutab end geeniuse inimlik tahk, mis omakorda annab võimaluse jõuda originaalsuseni kunstis, millegi reegliparatu, õigustatud vea kaudu millegi uue, seninägematu loomiseks. Pöördvõrdeliselt eelnimetatutega kahaneb Briti geeniuse narratiivis vajadus kunstniku tehnilisest meisterlikkusest, *techne* omamise vajadusest kujutavas kunstis, mis aga on Longinosel

⁴⁴⁹ Du Fresnoy 1695, 10.

⁴⁵⁰ Du Bos (II) 1719, 16–17.

⁴⁵¹ Batteux 1746, 10.

⁴⁵² Encyclopédie (VIII) 1765, 562–563.

⁴⁵³ Voltaire 1771, 258.

⁴⁵⁴ Diderot. Näitleja paradoks 2006, 2361.

⁴⁵⁵ De Piles 1699, 34.

⁴⁵⁶ Encyclopédie (XV) 1779, 977.

⁴⁵⁷ Longinos 1733, 4.

kujutava kunsti oluline osis. Selline rõhuasetus võimaldab Addisonil eristada teineteisest “loomulikku” ja “õpetatud” geeniumi, tõstes esimese kõrgemale teisest.⁴⁵⁸ Young ei näe oma geeniumi käsitluses, mida lahutab Addisoniga 40-aastane ajavahe, enam vajadust põhjendada oma geeniumi reeglite eiramise õigsust. Rääkides kujundlikult originaali väljakasvamisest “geeniumi eluküllasest juurest”,⁴⁵⁹ keskendub ta oma originaalse “juurvili-geeniumi” ainukorduse põhjendamisele, eristades teda jälgendavatest kunstnikest. Samuti eristub Briti suund märgatavalt Prantsuse omast sellepoolest, et ei ohja oma geeniumi liigse õpivajadusega. 18. sajandi algusest, mil Briti geeniumi narratiiv hakkab liikuma “loomuliku geeniumi” kuvandi suunas, toonitavad autorid geeniumi iseseisvust, mis avaldub tema “loomuomases jõus ilma kunsti või õppimise abita”.⁴⁶⁰ Young, kelle töödes kulmineerub eneseküllase geeniumi kuvand, võrdleb jumalikust pärinevat geeniumi “sureliku maailma südametunnistusega”, mis vastandub “õppimisele kui koormavale lisarelvastusele”.⁴⁶¹ Gerard eristab oma metoodilises töös selgelt teineteisest poeeti ja maalikunstnikku, tuues tagasi küll õppimise ja meisterlikkuse täiustamise vajaduse maalikunstniku puhul, kuid ohjamata sellega poeet-geeniumi. Michael Beddow tõstab oma artikli keskmesse Shakespeare'i kui Briti loomuliku geeniumi arhetüüpse ja keskse mudel-persooni ning näeb 18. sajandi keskpaiga Briti geeniumi idees kahte selgelt eristatavat funktsiooni. Esiteks lubab see traditsionalistidel kohandada Shakespeare'i fenomeni eelarvamuste vabalt klassikalise ortodoksse suunaga ning samaaegselt kujuneb Shakespeare uuendusmeelsetele vahendiks, millega klassikalist suunda materdada.⁴⁶²

Originaalsus on kahtlemata mõlema kunstnik-geeniumi idee versiooni tipnevak elementiks, mille kaudu avaldub moodne autor. Selle omaduse olemasolu peegeldab subjekti puhtinimlikku tahku, kuna on saavutatav reeglite eiramise ning eksimise kaudu. See võimaldab ületada sajandite pikkust jälgendamise printsiipi, nõuet, mis kehtis nii looduse kui endisaegsete, esmajoones antiigist pärinevate eeskujude suhtes. Originaalsus on subjektiivne tundelement, mis asub 18. sajandi teisest poolest domineerima mõistusliku kui reeglistava ja jälgendava üle. Jälgendamine hakkab omakorda järk-järgult tähistama pigem kopeerimist, plagiaati, ehk midagi sellist, mis jääb nüüd kunstnik-käsitöölise pärusmaaks, kes peab küll omama seejuures suurt meisterlikkust ja talenti. Enam vastuolulises positsioonis on seejuures maalikunstnik-geenium, kes vaadeldaval ajajärgul saavutab märgatavalt suurema iseseisvuse, eelkõige tänu sellele, et kunstiteooria loobub 18. sajandi vältel antiigist pärinevast *ut pictura poesis*'e kontseptsioonist, asudes käsitlema mõlemat kunstiliiki – luulet ja

⁴⁵⁸ Addison. *Natural Geniuses* (no. 160) 1901, 506.

⁴⁵⁹ Young 1759, 12.

⁴⁶⁰ Addison. *Natural Geniuses* (no. 160) 1901, 504.

⁴⁶¹ Young 1759, 30–31.

⁴⁶² Michael Beddow. *Goethe on Genius. – Genius. The History of an Idea*. Ed. Penelope Murray (Oxford: Basil Blackwell, 1989), 98.

maalikunsti – eraldiseivatena, omaeneste iseomastest kvaliteetidest lähtuvalt. Maalikunstniku valmistatav kunstiteos eeldab erialaspetsiifiliselt millegi pildilist kujutamist, mis omakorda lähendab teda jälgendamisele, maalitehniliste võtete valdamisele jne. Luulekunstnikul on tunduvalt enam vabadusi teostada oma geenius sõna kaudu, mistõttu on mõistetav, et mitmed autorid toetuvad oma geenius käsitleluses nimelt poeesiale.

Siiski on just originaalsus selleks elemendiks, mis vabastab maalikunstnik-geeniuse jälgemisest “loomuliku geenius” ideest lähtuvalt. Idee, mis on esmaseks kunstieose valmistamise tõukeallikaks, mis ilmutab end kujutlusvõime, innustatuse vms kaudu, annab kunstnik-geeniuse teoses kujutatule ainuomase eripära, kordumatu kompositsioonilise koosluse, kus loodus muutub vaid idee väljendamise vahendiks.

Võrreldes Prantsuse ja Briti narratiivide originaalsuse käsitletust, võib öelda, et mõnes mõttes on Prantsuse versiooni puhul kunstnik-geenius oma originaalsuses, mis avaldub läbi tema “meeltest äraolevusega”, mis omakorda tuleneb vahetust jumalikust kohalolust, irratsionaalsest ja seletamatust momendist, loomehetkel tunduvalt spontaansem Briti omast, kes on konstantselt teadlik oma seisundist. Joonistub välja selge erisus Briti ja Prantsuse suuna vahel – kui Briti geenius jõuab originaalsuseni läbi reeglite eiramise, siis Prantsuse oma läbi nende rikkumise oma spontaanses hulluses ning sellele järgnevale enese tekitatud uutele reeglitele allumisele. Mõlema versiooni lõppeesmärgiks on näidata loovust ja originaalsust, kuid kummagi järgi jõuab autor sinna erinevaid teid pidi – üks läbi pideva, teadliku kontemplatsiooni, teine aga meeltest äraoleku läbi. Seepärast on võimalik rääkida ka 20. sajandi modernistlik-avangardses kunstiruumis Briti geenius kohalolust – allumatust autorist, kelle ainsaks eesmärgiks on igasuguste piiride ületamine ja lõhkumine. Varasematel sajanditel eksisteerinud idee Jumaliku elemendi kohalolust on 20. sajandiks tasalülitatud ning see asjaolu võimaldab kunstnikul nüüd positsioneerida end selle asemele ja teotseda täieõigusliku Loojana. Täiel määral realiseerub idee originaalsusest aga 20. sajandi modernismi diskursuses, mis kaotab looduse kui sellise pildipinnalt sootuks (abstraksionism). Geenius õpivajadus kanaliseeritakse aga järgnevalt enam kunstnik-geeniuse kui autodidakti printsiipi, kuulutades parimaks ja vahetumaks geenius iseõppimise ja enesetäiustamise.

Originaalsuse kõrval on teiseks moodsa kunstnik-geeniuse kuvandi lõpliku väljakujunemise eelduseks loomisega seonduv. 18. sajandi kunstiteooria ja esteetika aktsepteerib teesi kunstnikust kui loovast isikust, mida võib pidada eneseküllase autori kvintessentsiks. Soov transformeerida loomisvõimet kui sajanditepikkust Looja ainuvalda kuuluvat nähtust kaunite kunstide praktikasse on selgelt tuntav nii Prantsuse kui Briti 18. sajandi geenius-tõlgendustes. Sellise võimaluse teeb võimalikuks moodsa geenius idee tekkimine ehk geenius kui sünnipärase isiku olemasolu tunnistamine. Varasematel sajandite kehtinud arusaam geeniusast kui isiku taevalikku päritolu saatjast, kelle kohalolu varustab subjekti teatavate eriomaste oskuste kogumiga, vastavalt sellele, kas ta on “hea” või ka “halb” geenius, saab olla vaid loomisvõimet kandvaks vahendajaks, kahandades sellega subjekti enese tähtsust. Vaid idees geeniusast

kui subjekti enese sünnipärasest antusest saab peituda otsene ja vahetu loomisvõime, kuna see jumalik element (mida loomisvõime vaieldamatult geeniusena käsitletakse alati on olnud) on antud vaid valitud vähestele. Selline geenius viibib isikus eneses ja on isik ise. Loovus saab olla loomuses, see ei saa olla omandatav, täiustatav või arendatav. Teiseks, ja sugugi mitte vähemtähtsaks tõukejõuks loova isiku idee tekkimisel on ideest lähtuv kunstinägemine. Idee järgneb ümbritseva ainelise maailma kogemine, mis annab kunstnik-geeniusele inspireerituse kaudu võimaluse teose loomiseks. Vastupidisel juhul oleks võimalik rääkida vaid jälgendavast täiustamisest. Sellisest kontekstist lähtuvalt on platonistlik idee kunstis dominandiks aristotelliku *mimesis*'e ees.

Nagu juba väitekirja sissejuhatuses viidati, ei mahu väitekirja teemakäsitlusesse Saksa geeniusena narratiiv. Siiski sooviksin juhtida tähelepanu sellele, et eelpoolkirjeldatud Prantsuse ja Briti moodsa geeniusena idee tõlgendused kujunevad lähtekohaks Immanuel Kanti *Kolmandas kriitikas* leitavale geeniusena kontseptsioonile, mis kujuneb siitpeale Euroopa kultuuripildile ainuomaseks geeniusena teoreetiliseks platvormiks, asjaolu, millele on viidatud ka väitekirjas varasemalt. Kuigi mõnede käsitluste kohaselt domineerivad selles enam Briti esteetika poolt algatatud põhimõtted⁴⁶³, siis siinkirjutaja arvates peegelduvad n-ö "Kanti geeniusena" võrdväärset nii Prantsuse versiooni meeltest äraolev kui Briti versiooni subliimne geenius.

⁴⁶³ Vt nt Bruno 2010.

3. 18. SAJANDI KUNSTNIK-GEENIUSE IDEE PEEGELDUSED TÄNAPÄEVA ESTEETIKAS, KUNSTITEOORIAS JA -FILOSOOFIAS

Oleme harjunud mõttega, et 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses toimuvat kunstiajaloos saab nimetada paradigma muutumise ajajärguks, mil kinnistub modernistlik kunstinägemine ning pööratakse pea peale senikehtinud traditsioonilised kunstiteoreetilised ja esteetilised väärtushinnangud. Radikaalselt muutub kunstiteose sisuline ja vormiline tähendus, alates selle vaimsest poolest ja lõpetades uute materjalide ja tehnoloogiate kasutuselevõtu poolt esile kutsutud visuaalsete nüanssidega. Lühidalt öeldes – miski pole enam endine. Modernismi ajastu vormib oma identiteeti, tiivistatuna uutest ideoloogiatest ning soovides seda teha kõigele eelnenule vastandumise kaudu. Milline osa on täita selles kunstnik-geeniusel, kes on varasemal perioodil saavutanud keskse tähenduse kunstiloomes? Kuhu paigutub ta uues kunstinarratiivis? Millisena näeb teda kunstiteooria, filosoofia ja modernistlik esteetika? Jälgides seda erinevate teooriate kaudu, võib siinjuures rääkida diametraalselt erinevatest seisukohtadest ja printsiipidest.⁴⁶⁴

Vaadeldes 20. sajandi esimestel kümnenditel avaldatud teoreetilisi kirjutisi, mis puudutavad otseselt geeniussega seonduvat, võib kasutada Edgar Zilseli väljendit, et tegu on “geeniuse entusiasmiga”, millest ta räägib oma 1918. aastal avaldatud monograafias *Geniereligion*, olles mures ja kriitiline sellise arengu üle. Teemade spekter, mille peategelaseks on geenius, on avar – alates meditatiivsest valdkonnast lõpetades geeniusse kui uue usutunnistuse kandjaga, kes on asetatud siia Jumala ilmalikuks asenduseks. Geeniusse kirjutavad võrdsel määral nii vasak- kui paremtiiva ideoloogiast lähtuvad autorid.⁴⁶⁵ Erakordne indiviid on oluline mõlemale maailmanägemisele.⁴⁶⁶ Samuti võib seda ajaetappi iseloomustada sõnaga “kirklik”, kus geenius võib esineda nii ülimalt positiivseks kui äärmuslikult negatiivseks, kuid praktiliselt mitte kunagi neutraalsena.

⁴⁶⁴ Sel teemal: William R. Everdell. *The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997); Bernard Smith. *Modernism's History. A study in Twentieth-Century Art and Ideas* (Sydney: University of New South Wales Press, 1998); Robert Wohl. *Heart of Darkness: Modernism and Its Historians.* – *The Journal of Modern History.* Vol. 74. No. 3 (September, 2002), 573–621.

⁴⁶⁵ Houston Stewart Chamberlain. *Foundations of the Nineteenth Century.* Vol. 1 (New York: John Lane Co., 1913); Георгий Плеханов. К вопросу о роли личности в истории. – *Научное обозрение.* 1898. № 3&4.

⁴⁶⁶ Ilmekaks äärmuseks oleks Nõukogude Liidus 1927. aastal Oskar Fogti poolt asutatud uurimiskeskus “Aju uurimise instituut” (*Институт Исследований Мозга*), mille esmaseks eesmärgiks oli Vladimir Lenini geniaalsuse väljaselgitamine, ning seejärel Vladimir Behterevi eestvõttel loodud kurioosumina “Ajude panteon” (*Пантеон мозгов*), mis sisaldas 1929. aastal avalikult eksponeeritud kollektsioonis 13 olulise partei- ja kultuuritegelase prepareeritud ajusid. Paraku jäi panteoni eluiga lühikeseks ning see suleti juba 1930. aastal.

Sellises äärmuslikus polariseerituses peegeldub otseselt ja vahetult eelmise sajandi romantismitraditsioon, väljendades nüüd, uuel sajandil oma soovi end identifitseerida sõltumatusena ja ärarippumatusena igasugusest minevikupärandist, seega mõistagi ka romantismist enesest, mille retoorikat ja leksikat paradoksaalsel moel oma mõtteavaldustes meeleldi kasutatakse.

Alljärgneva peatüki eesmärgiks ei ole kindlasti anda ammendavat ülevaadet 20. sajandi esteetikast, kunstiteooriast ja -filosoofiast – see teema ületaks suuresti antud uurimistöö mahu. Keskendun oma vaatluses kitsalt kunstnik-geeniuse nähtuse positsioonile ja muutumisele ajajärgul, mil nii kunstiteoreetiline mõte kui ka kunstipraktika teevad läbi esmapilgul küllalt radikaalse suunamuutuse. Kas me saame kõneleda kunstnik-geeniuse idee säilimisest modernismi ja avangardide pakutava kontrakultuuri ajastul?

20. sajandi teoreetiline mõte, nagu ka kunstipraktika ei saa läbi ilma geeniusega. Utreeritult öeldes on see ajajärk, mis on ühtaegu nii geeniuse poolt kui selle vastu. Paljude muude probleemide kõrval, mida soovivad lahendada kaasaegne kunstiteadus ja -filosoofia, kerkib ikka taas üles küsimus, millele püütakse vastust leida: kuidas vaadelda seda autorit/kunstnikku, kes omab võimet luua originaalset teost? See sunnib teoreetikuid paratamatult tulema tagasi geeniuse küsimuse juurde, olgu siis selle nähtuse jaatavas või eitavas tähenduses. Analoogselt teooriaga ilmutab geenius end ka kunstipraktikates, eelkõige modernismi ja kunstiavangardide ideoloogiatest kantud radikaal-manifesteerivates vormi- ja sisumuutuse läbi teinud kunstiilmingutes ja -vooludes.

Vaatleksingi esmalt teoreetilise mõtte arenguid *pro et contra* geeniuse idee ning seejärel kunstipraktikates avalduvat geeniust kui autorit. Ühtlasi tõmban omapoolseid paralleele 18. sajandil väljakujunenud geeniuse narratiiviga, mille elemendid on nähtavad 20. sajandi geeniusega seonduvas problemaatikas.

3.1. *Pro et contra* geenius

Kunstnik-geeniuse ideed toetavate teooriate spekter on mitmetahuline. Kindlasti tingivad sellise olukorra 19/20. sajandi vahetusel aset leidnud märgatavad muutused sotsiaalses mentaliteedis tervikuna. Uute ideoloogiate esilekerkimine toob sisse omad korrektiivid ka uuritavasse teemasse. Kunstnik-geeniuse ideed soovitakse kohandada oma kaasaja käibivate tõekspidamiste ja arengutega, arvestades muutunud kultuurilist konteksti. Üheks oluliseks märksõnaks, mis põhjustab nimetatud korrektiive, on kasvav kultuuripildi sekulariseeritus, millest ei jää puutumata ka geeniuse käsitlused, seda nii ilmalike võimenduste suunal kui sellele vastanduvast kristlike väärtuste alalhoidval suunal, mis on vaadeldavad vastureaktsioonina esimesele.

3.1.1. Kristlikku vaimu kandev geenius

Selle suuna esindajad, olles küll vähemuses, näevad geeniuses eelkõige vaimsete väärtuste edasikandjat, toetudes kristlikele traditsioonidele ja väärtustele. Nikolai Berdjajev võrdleb oma 1916. aastal ilmunud teoses Aleksander Puškinit ja püha Serafimi ning jõuab järeldusele:

Geniaalsus on teistsugune religioosne tee, võrdväärne pühaduse teega ja sama väärikas. Geeniusse looming pole “ilmalik”, vaid “vaimne” töö. [...] Geniaalsus ongi teistsugune pühadus, aga see saab olla religioosselt teadvustatud ja kanoniseeritud ainult loomingu ilmutuses. Geniaalsus pole kuuletumise, vaid julguse pühadus.⁴⁶⁷

Berdjajev näeb geeniusi kui ohvritoojat, kes on oma elu mugavuse vahetanud loomingulise eksalteerituse vastu. Tema geenius on kahtlemata kõigest inimene, kogu oma vigasuses ja pahelisuses. Nimetades Leonardo da Vincit, toob autor tagasi “halva geeniusse”, “deemoni”: “Minu arvates oli Leonardo olemuses deemonlikku mürki. Ent loomeaktis põles Leonardo demonism ära, muutudes teiseks, “maailmast” vabaks olemiseks.”⁴⁶⁸ Seega on ühiskonna vaimse mandumise foonil “mungaalu” valinud geeniusel täita taas-lunastav osa.

Berdjajeviga sarnaseid mõttekäike näeme Jacques Maritaini “raamatukeses” *Kunstniku vastutus* – ta näeb kunstnikus seda, kes ohverdab enese armastusele loome vastu:

[Kunstniku] Ise ilmutab ennast ja samas toob enda ohvriks ses eks-staasis [sic!], mis on loomine, ja kus ta on iseendast välja antud, välja kistud, nõnda et ta sureb enese jaoks, selleks et elada teoses [...].⁴⁶⁹

Maritain lähtub oma filosoofias uusplatonistlikest seisukohtadest: jagamatu ilu ja tõe ühtsusest; täiusest, mis on saavutatav armastuse kaudu ja mis “püüdleb iseenesest subsisteeriva Absoluudi poole”.⁴⁷⁰ Tema filosoofias reflekteeruvad ideed, mida võib kohata näiteks Shaftesbury puhul, kuid mis Maritain on toonud oma kaasaja konteksti. Kirjeldatud vaimset kristlikku suunda võib pidada ka teataval määral vastanduseks ja hoiatuseks lähenemisele, mis soovib geeniuses näha üliinimlikku väge, kõikvõimsust, mis ei lähtu enam jumalikust, vaid omaenese sünnipärasest antusest.

⁴⁶⁷ Nikolai Berdjajev. Loomingu mõte. Inimese õigustamise katse. Tlk. Ants Paikre (Ilmamaa, 2016), 188–189.

⁴⁶⁸ Berdjajev 2016, 180.

⁴⁶⁹ Jacques Maritain. Kunstniku vastutus. Tlk. Mirjam Lepikult (Ilmamaa, 2012), 40.

⁴⁷⁰ Maritain 2012, 98.

3.1.2. Geenius kui sekulaarne ülisubjekt

Vaadeldes seda suunda geeniusse narratiivis, pörkume kokku paradoksiga: järkjärguline Jumala ja pühaduse kadumine sekulariseeritud modernsuse ajastul käivitab vastukaaluks kõrgendatud vajaduse religioossuse järele. Geeniusse isikut hakatakse kirjeldama metafooridega, mis on laenatud kristlikust leksikast. Jumalapuudumise ajastul hakatakse kirjeldama ajaloos silmapaistavaid inimesi pühakustatutena, nähes neis apostlite, prohvetite või pühakute võrdkujusid. Hans Blumenbergi jaoks tähistab sekulariseerumine “[religiooni – HR] positsiooni ümbertäitmist (*Umbesetzung*), mis oli jäänud vakantseks, kuid mida ei olnud võimalik elimineerida”.⁴⁷¹ Esmapilgul võib selline retoorika kattuda eelkirjeldatud kristliku suunaga, kuid tuleb silmas pidada, et siinsed teoreetikud näevad geeniuses puhtnimlikku jõudu ning ülendavad oma tõlgenduses ilmaliku inimgeeniuse potentsiaali metafooride kaudu, mis on laenatud kristlikust leksikast.

Võrreldes teiste geeniusse käsitlustega, mida me kohtame 20. sajandil, kannab geeniusse idee kui sekulariseeritud üliisiku käsitlus endas kõige vähem 18. sajandil väljakujunenud geeniusse kuvandit, omades üleromanitseerituse pitserit, mis formeerub 19. sajandi vältel. Seda suunda iseloomustab ülim metafoorsus ja allegooriate kasutamine. Levinud metafoorideks on loodusjõudude, taevakehade, tule, maa ja veega seonduvad keelekujundid:

[...] viimastel aastatel tehtud avastus, et ookeanisügavustes, kuhu päikesevalgus ei ulatu, leidub kalu, mis valgustavad seda pimedat maailma elektriliselt ning selle sarnaselt on inimteadmiste pime õõ valgustatud geeniusse tõrviku poolt.⁴⁷²

Üheks elemendiks, mis eristab “uut” geeniusse ideed 18. sajandi omast, on sügav veendumus geeniusse kui kõikvõimsasse ümberkujundavasse jõusse. Jõu elemendi rõhutamine viib geeniusse ideologiseerimiseni erinevates poliitilistes süsteemides – seda kasutatakse rassiteoreetikute poolt, šovinistlikes ja natsionalistlikes äärmusideedes, samuti antisemiitlikus propagandas.⁴⁷³ Just selline geeniusse idee interpreteering saab peamiseks põhjuseks tugevale vastuseisule geeniusse suhtes, mis viib paratamatult selle idee diskrediteerimiseni.

⁴⁷¹ Hans Blumenberg. Säkularisation. Kritik einer Kategorie historischer Illegitimität. – Die Philosophie und Frage nach dem Fortschritt. Hrsg. Franz Wiedemann, Helmut Kuhn (München: Pustet, 1964), 241.

⁴⁷² Houston Stewart Chamberlain. Foundations of the Nineteenth Century. Vol. 1 (New York: John Lane Co., 1913), xc. Loodetavasti on toodud mõte piisavalt kõnekas, et jääda siin töös ainunäiteks.

⁴⁷³ Vt nt Albert Reibmayr. Die Entwicklungsgeschichte des Talentes und Genies (München: Lehmann, 1908); Wilhelm Ostwald. Grosse Männer. Studien zur Biologie des Geistes (Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1909); Ottokar Matura. Das Deutsche Genie. Neue grundlegende Forschungsergebnisse über Zahl, Vorkommen und Artenreichtum genialer Menschen in völkischen Staat (Wien: Österreichischer Landesverlag, 1941).

Teise maailmasõja järgsetel kümnenditel leiame me teoreetilistes käsitlustes väga vähe geeniusse mõiste kasutamist, see praktiliselt kaob teaduskirjandusest. Mitmeid teemasid, mis traditsiooniliselt seostusid geeniussega, illustreeritakse nüüd sõnadega “oskus”, “loovus”, “originaalsus”, “intelligents” ja “intellekt”. Nagu on täheldanud Robert Faris, hakkavad sõnad “intellekt” ja “intellektuaalne” asendama “geeniust”, see tuleneb tekkinud “tülga- ja tülgastusest selle sõna levinud tava- kasutuse vastu, mis viitab mõnede inimeste liialdatud võimetele ja jõule, omades otsekuu pärilikku võimete pagasit, mis eraldab neid ülejäänud elanikkonnast”.⁴⁷⁴ Sellest lähtuvalt väidab ka George Becker, et tänapäeva “modernset intellektuaali” on võimalik vaadelda nimelt 18. sajandi geeniusse arengu kaudu.⁴⁷⁵

3.1.3. Vasakideoloogia geeniusse vastu

Oluliseks ja uudeks ajastu võtmenähtuseks, mis lähtub materialistlikust klassi- ühiskonna teooriast, kujuneb piiritu utoopiline usk inimkonna progressi, mis on saavutatav tehnika võidukäigu ja massiühiskonna klassivõitluse koostööga. Seda toetavad ka mitmed filosoofilised kontseptsioonid: esmajärjekorras mark- sism, selle erinevad derivatsioonid ning marksismi kriitika kaudu kujunevad doktriinid. Eesmärgiks on igasuguse metafüüsilisuse elimineerimine, ratsio- naalne lähenemine kõikidele arengu- ja loomemehhanismidele, mis minimeerik- sid endisaegsel elitaarse subjekti fenomenil põhinevad ilmingud ja seletaksid arengut ühiskondlike klassifilmatsioonide dialektika kaudu, kus indiviid kujutab enesest vaid massiosakest majandus-tehnoloogilise progressi vääramatus parenemisloos.⁴⁷⁶ Näib, et “geeniuse ei ole selles süsteemis enam kohta või kui ta siiski peaks olemas olema, siis ei ole ta mitte looduse and ega jumaliku vaimustuse vili, vaid ühiskondliku tööjaotuse tulemus”.⁴⁷⁷ Kujundlikult öeldes eksisteerib geenius selleks, et tõestada tema puudumist.

Sellega haakub kindlasti ka sisuliselt vasak- ja paremideoloogiate ülene “ajastu vaimu” veendumus kõikvõimsasse tehnoloogilisse võidukäiku, messiaan- lik utoopia, kus masin on määratud asendama inimfaktorit, kujunedes seeläbi garantiiks paremale tulevikule. Selleski printsiibis ei leidu kohta looval isikul, tema tundmustel ja pakutaval kunstil. Masin kannab eneses samuti objektiiv- suse tagatavuse pitserit, mis on igasuguse individuaalsuse vastu. See põhimõte omakorda omandab rõhutatult totaalse vormi, seda eelkõige ratsionaalse moder- nismi suuna esindajate leeris, kes lähtuvad oma teooriates klassiühiskonna ideo-

⁴⁷⁴ Robert E. L. Faris. *Genius and Ability*. – International Encyclopedia of the Social Sciences. Vol. 3 (New York: Macmillan, 1968), 457.

⁴⁷⁵ Becker 1979, 409.

⁴⁷⁶ Vt Robert E. L. Faris. *Sociological Factors in the Development of Talent and Genius*. – The Journal of Educational Sociology. Vol. 9. No. 9, Attitudes and Education (May, 1936), 538–544; *Sociological Causes of Genius*. – American Sociological Review. Vol. 5. No. 5 (Oct., 1940), 689–699.

⁴⁷⁷ Jimenez 2016, 199.

loogiast, kus kunst peaks olema reaalse, objektiivse ja kõigile ühiskonna kihtidele mõistetava tõe peegeldaja. Ann Jefferson tõstab oma Prantsuse geeniusel pühendatud monograafias esile tõsiasja, et mitmed 20. sajandi keskpaiga Prantsuse literaadid ja filosoofid (Roland Barthes, Jean-Paul Sartre) käsitlevad geeniusel ideed ei enama kui “kodanliku ideoloogia produktina”.⁴⁷⁸ Theodor Adorno pühendab oma *Esteetika teoorias* kunstnik-geeniusele lühikese alalõigu. Autori eesmärgiks on näidata mõiste senini kehtinud tähenduse vääraristamis, andes sellele omapoolse ajaloolis-filosoofilisel objektiivsusel rajaneva hinnangu, juhul “kui ei soovita siiski loobuda geeniusel kui romantilisest jäänuki tõlgendusest”. Tema verdikt kõlab:

Geeniuse kontseptsioon on vale, kuna teosed ei ole loodud ja inimesed ei ole loojad. Kontseptsioon seletab ära ebatõsuse igasuguses geeniusel esteetikas, surub alla lõpliku valmistatuse elemendi, kunstiteoste *techne*, eelistades nende absoluutset originaalsust, [...] see viljastab ideoloogiat orgaanilisest ja alateadlikust kunstiteosest, mis suubub irratsionalismi hämarasse voolu. Algusest peale on geeniusel esteetika nihestanud rõhuasetuse indiviidi suunas – vastandudes väärale universaalsusele ja eemaldudes ühiskonnast seda indiviidi absoluutseerides.⁴⁷⁹

Analüüsides Adorno retoorikat, mida võib kohata ka mitmete tema mõttekaaslaste puhul Frankfurdi koolkonnast⁴⁸⁰, tuleb aga märkida, et tegu pole sugugi uue mõtteviisiga, vaid see sarnaneb seisukohale, mis ütleb, et *creatio ex nihilo* on vaid Looja pärusmaa ja mis on ainuvõimalikuks printsipi ajani mil, kunstnikku hakatakse aktsepteerima kui “loojat” ehk 18. sajandi keskpaigani.

Modernismi veendunud apoloogeetina kritiseerib Pierre Bourdieu “puhta esteetika” transsendentaalset loomust, vastandades sellele kaasaja universaalse esteetika, mis eitab igasugust sentimentalismi ja tunnetepõhisust.⁴⁸¹ Samuti saab kriitika osaliseks kunstiteoste mõistatuslik kirjeldamatus, mida ei ole võimalik seletada ratsionaalsel moel ega sellega filosoofia ja kunstiajaloo poolt tekitatud müstilist auras nende ümber. Autor näeb modernismi “aktiivses ajaloo unustamises, mis selle [kunstiteose] on loonud”.⁴⁸² Modernism on aga oma eituses romantismi transformatsiooniks, mõlemad jäävad koostoimivaks ühtivas hinnangus kunstnikule, esteetilise geeniusel tunnistamisel, kes on seotud hulluse

⁴⁷⁸ Jefferson 2015, 196.

⁴⁷⁹ Theodor Adorno. *Aesthetic Theory* (Continuum International Publishing Group, 1997), 170.

⁴⁸⁰ Mitmed Frankfurdi koolkonna esindajad (Adorno, Marcuse, Habermas), kes tegelevad peamiselt ühiskonnateooriatega uus-marksistliku filosoofia võtmes, puudutavad oma töödes ka esteetikaga seonduvat problemaatikat, lähtudes peamiselt Kanti kriitilisest filosoofiast ja Hegeli dialektilisest esteetikaõpetusest.

⁴⁸¹ Pierre Bourdieu. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford University Press, 1995), 285–312.

⁴⁸² Bourdieu 1995, 288.

ja tujukusega. Vaatamata sellele, et romantismi ja modernismi puhul võib olla muutunud kunstiteose loomus ja eesmärk, jääb kunstnik-geenius Bourdieule võitlevaks mõistmatuks kunstimätriksi ja sageli ka “saturniliseks (*saturnine*) isikuks, kelle osaduseks on halb õnn ja melanhoolia”.⁴⁸³ Vaatamata sellele, et üleminekul romantismiajastult modernismi muutuvad märkimisväärselt kunstilised väljendusvahendid, säilib kontseptsioon kunstniku isikust kui üksikust, vaevatud ja murelikust, kuid inspireeritud geeniusena.⁴⁸⁴

3.2. Avangardid – paradoksaalsed kunstnik-geeniuse narratiivi kandjad

Modernismi raames aset leidnud avangardismi tunnuseid omava ilmingu näol on tegu kunstinägemisega, mille keskseks figuuriks on subjektiivne looja, eneseküllane autor. Järjest enam aktualiseerub modernismis kunstniku isiku autonoomsuse (taas)väärtustamine, seda nii subjekti enese kui kunsti looja plaanis, sarnanedes nii romantismi geeniusidee.

Mõjutatuna valgustusajastu filosoofilistest õpetustest, lähtus modernism seisukohast, et kunstiteosed on isikupärased unikaalsed ilu objektid, mis on loodud väga andekate indiviidide poolt läbi loomingulise pürgimuse. Kunsti eraldatus elust, selle loomuomane kunstilisus, mis on võimeline alati andma õiget seletust ja kandma eneses tõelisi väärtusi, suudab paremal juhul püsida läbi kultuuride ja aja. Kõik need doktriinid on lähedalt seotud valgustusajastukeskse mõttelaadiga ja aitavad meil iseloomustada seda, millele kunstikriitikud nüüd viitavad kui modernismile. Need seisukohad on seotud geeniusidee [...] .⁴⁸⁵

Täielik autonoomia on see, mis eristab modernismiajastu autorit varasemast. Ta on vabanenud igasugustest varem eksisteerinud raamistavatest või ohjavatest elementidest, nagu seda olid maitse järgimine, jälgendamisega seonduvad reeglid, õpetatus ja tehnilise meisterlikkuse omamise nõue.

Mentaalses plaanis ei piira modernistlikku autorit, kelle teose sisu ja vorm on kosmopoliitne, moraali ja eetika reeglistik ja samuti ei sea modernismi sekulaarne ideoloogia autorile mingeid religioosseid kitsendusi. Selle tõestuseks on näiteks kunstiavangardide üksteisele järgnevad “katkestused” (Jimenezi kasutatud termin⁴⁸⁶), mis rajanevad ainult kitsalt ühe kunstniku või kunstnike grupi vabalt ja sõltumatult tehtud otsusel kasutada oma kunstiloomes üht või teist vormiuuendust, mille kaudu kajastuks teose sisemine ideeline uudsus,

⁴⁸³ Bourdieu 1995, 134.

⁴⁸⁴ Deidre Pribam. A Cultural Approach to Emotional Disorders. Psychological and Aesthetic Interpretations (Routledge, 2016), 72.

⁴⁸⁵ David Novitz. Postmodernism. Eds. Berys Nigel Gaut, Dominic McIver Lopes. The Routledge Companion to Aesthetics (London; New York: Routledge, 2001), 163.

⁴⁸⁶ Jimenez 2016.

ainsa ambitsiooniga – olla originaalsem kõigist eelnenutest. Käsikäes utoopilise ideega progressist viib selline areng avangardid oma loogilise lõpuni, sisemise idee ammendumiseni, mis aga on veelgi selgemaks märgiks avangardide kunstiloolise eksperimendi totaalsest idee-kesksusest. Tõelist avangardistist kunstnik-geeniust saab kannustada vaid idee oma hetkelisest esirinnas olemisest, et kohe seejärel “surra” ja loovutada oma positsioon järgmisele geeniusele, kes jällegi futuurumis hetkeks tähena särama lööb. Väga hästi on seda agonismi ja futurismi vahekorda kirjeldanud Renato Poggioli oma teoses *The Theory of Avant-garde*.⁴⁸⁷ Avangardidele on kunstnik-geeniuse kontseptsioon kõigiti sobilik ja võti selleks peitub alati geeniusega vahetus seoses olevas uudsuse ja originaalsuse põhimõttes, mis saab alguse 18. sajandil, kujunedes kunstnik-geeniuse idee peamiseks kriteeriumiks.

Sõjajärgne uus-avangardism Euroopas sünnib aga sootuks muutunud tingimustes. Sõjaeelsed avangardide eksperimendid on nüüdseks üldaktsepteeritud kunstina “kunstimaailmas”. Seega on praktiliselt tasalülitatud võimalus vastandumisele endisaegses radikaalses kontrakultuuri vaimus, olles saavutanud laiemalt ka vaimse legitiimsuse ühiskonna silmis tänu oma ideelisele taustale, mis vastandas end totalitarismi ideoloogiatele. Veelgi enam – mitmed riigid on avangardi n-ö oma tiiva alla võtnud (nt Ameerika Ühendriigid, Rootsi jt), sisuliselt tunnistades nende ainuõigust olukorras, kus konservatiivsemaid kunsti-suundi nähakse end diskrediteerinuina, kollaboratsioonistlikena. Vastavad riiklikud institutsioonid asuvad toetama selles vallas tegutsevaid kunstnikke, soetades nende taieeid, finantseerides nende kavandatavaid projekte. Avangardistist kunstnik on lühikese aja vältel muundunud peavoolu esindajaks, ilmselt ise seda soovimata. Kõik eelõeldu valmistab ette pinnase uue kunstniku kuvandi tekkeks. Peter Bürger seab õigustatult oma avangardismi käsitluses kahtluse alla termini “uusavangardism” kasutamise otstarbekuse, kuna see ei vasta enam mingil moel olemasolevale olukorrale ja tingimustele eelkõige seetõttu, et tal puudub võimalus teenida oma peamist eesmärki ehk vastandumist (väike)kodanlikule sootsiumile.⁴⁸⁸

Erinimeliste kunstiavangardide esindajad, kes kahtlemata on modernismi-ajastul kõige ilmekamad kunstnik-geeniuse kuvandi kandjad, kannavad ja süvendavad oma tegevuse läbi selgelt väljaloetavat paradoksi. Nende ambitsioonikas pürgimus ületada ja tasalülitada kunstis endisaegsed väärtused (teose tehnilise meisterlikkuse nõue, selles sisalduv autori subjektiivne alge jne) viivad aga sootuks vastupidisele tulemusele. Loomeakti impersonaalsuse, “autori surma” rõhutamine, mis on omane just 20. sajandi teise poole avangardidele, viivad aga vastupidiselt soovitule, kunstniku isiku tähtsustumisele – teose isikupäratuse ideest kujuneb välja autori “kaubamärk”. Heaks näiteks võiksid

⁴⁸⁷ Renato Poggioli. *The Theory of Avant-garde* (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1968), 61–77.

⁴⁸⁸ Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1994).

olla Andy Warholi epateeriv kontseptsioon masinaks olemisest, minimalismi voolu esindajate eksperimendid (Haacke jt) või ka hüperrealismi lootus “fotosilma” kiretule objektiivsusele. Isikupäratuse taotlus muutub paradoksaalsel kombel loova subjekti otseseks isikupära väljenduseks, muutudes hoopis viimase originaalseks tunnuseks, autorile ainuomaseks unikaalseks stiilivõtteks, “kaubamärgiks”, mille järgi teda hinnatakse kunstiajaloos kui eripärast autorit.

Suuresti vasaklikust maailmavaatest kantud avangard oma utoopilises soovis kaotada turumajanduse kõrgajastul kunstiteose igasugune kaubanduslik väärtus leiab oma kõrgpunkti kontseptualismi voolus, kus kunstiakti täiuslikuks lõpptulemuseks on autori idee ning see ei pea ideaalis realiseeruma konkreetse kogetava taiesena. Kas ei peegeldu siis selles otseselt soov ellu viia platonistlikku ideed, kus kunstitõde ei sisaldu teostatuna vähemväärtuslikus ainelises koopias, vaid autori täiuslikus idees sellest? Paradoks peitub aga selles, et jälgides nii eelmise, 20. sajandi, kui ka käesoleva sajandi kunstituru arenguid, tuleb tunnistada fakti, et (avangardi poolt põlatud) kunstiturg on oma tegutsemiskontseptsioonilt kunstnik-geeniuse keskne, kus esmaroll on teose hinnakujundusel täita kunstniku nimel, mitte teose kvalitatiivsetel tehnilistel omadustel. Galerii-kriitiku-kunstniku kolmnurk, skeem, millel kaasaja kunstiturg lihtsustatult öeldes baseerub, on alati soovinud (mõistagi ka finantskasu eesmärgil) alal hoida ja produtseerida eelistatult kunstnik-geeniusi. Ka radikaalsesse vasaktiiba kuuluvatel kunstnikel, kunstiteoreetikutel ja filosoofidel ei ole õnnestunud sellist “kodanlikku elitarismi” murda ning enamiku avangardi klassikute teosed kuuluvad hinnatuimate kaubaartiklite hulka.

Genius on võimeline valmistama midagi seninägematut, ainukordset, midagi sellist, mida senini pole tehtud ega nähtud. Tema võimetepagasis leidub seega omadus näha ette oma ajast, omada visiooni tulevikus toimuvast, mis annab võimaluse romantismiajastul kõneleda geniuse prohvetlikest võimetest. Kunstnikkonnale, kes defineerib end avangardistlikuna, sobib nimetatud printsiip suurepäraselt, kuna see kannab eneses uudsust, millea aga ei saa eksisteerida ühtki avangardi. Nagu on öelnud Henry Maudsley, on genius tulvil “tundmatu tuleviku prohvetlikku tukset/pulssi”.⁴⁸⁹ Isegi Adorno, kes oma esteetikateoorias soovib põrmustada kunstnik-geeniuse kontseptsiooni, on sunnitud tunnistama originaalsust kui olulist elementi kunstis: “Sagedasti kerkib originaalsus esile läbinisti tervikliku loogilise konstruktsiooni kaudu, milleks keskpäraselt andekas ei ole võimeline.”⁴⁹⁰ Kas ei ole mitte toodud mõtteavalduses äratuntav mitme sajandi tagune geniuse ja talendi selgepiiriline eristus?

Clive Bell tõstab esile originaalsuse kui kunstnik-geeniuse peamise tingimuse, mis “mõtleb ja tunneb iseenese eest”.

⁴⁸⁹ Henry Maudsely. *Heredity, Variation, and Genius, with Essay on Shakespeare* (London: John Bale, Sons & Co, 1908), 75.

⁴⁹⁰ Adorno 1997, 172.

[Kunstnik-originaal] ei ela peent, intellektuaalset elu, mis oleks sobilik kultuur-
sesse klassi kuuluvatele inimestele [...] Kultuur ründab ja mõnikord ka hävitab
tema. Kui aga ta jääb ellu, siis kultuur peab ta omaks võtma. Siis muutub ta
osaks traditsioonist, standardiks, kaikaks, millega lüüa järgnevat originaalset
geeniust, kes sõandab pista oma kaitsetu nina vee kohale.⁴⁹¹

Selles tõdemuses peegeldub nii “õnnetu” kunstnik-geeniuse idee kuvand kui ka
avangardisti fataalne saatuse.

3.3. “Hullunud geniuse” tagasitulek

Meeltest äraoleva geniuse kuvand on üheks iseloomulikuks geniuse väljendus-
vormiks, mis 20. sajandi alguses leiab kajastamist väga arvukalt ja on seotud
psühholoogia ja psühhiaatriateaduse arenguga ning järjest suureneva huviga
isiksuse psühhonaalüüsi suhtes. Taaskord võib selles näha jätku 18. sajandi
geeniuse-käsitlusele. Kui 18. sajandi teoorias on geniuse hullus või meelest
äraoleku ajutine seisund, milles väljendub autori *furor divinus* või *furor*
poeticus, siis 20. sajandi mitmed käsitlused näevad geniuses kroonilist pato-
loogilist kõrvalekallet. Ernst Kretschmeri arvates on genius enam kui tava-
inimene aldis vaimuhaigustele, vastuvõtlikud psühhosidele ja neuroosidele
ning “psühhopaatne komponent on loomumane ja vajalik osa, ilmselt iga
geeniuse vormi paratamatu katalüsaator”.⁴⁹²

Prantsuse autoritest võiks 20. sajandi esimesel poolel esile tuua Pierre Jean
Jouvé ja Maurice Blanchot’⁴⁹³ uurimusi. Analüüsides Friedrich Hölderlini
fenomeni,⁴⁹⁴ jõuavad mõlemad autorid seisukohale, et poeedi loomingu kõrge
väärtus seisneb tema hulluse ja geniuse vahelises seoses, mida saab vaadelda
kui imetusväärsset mõistatust, mitte aga tõlgendada seda patoloogia kaudu.
Pidamata küll hullust ennast loovaks jõuks, ei loe Blanchot seda ka loovuse
vastandiks, nimetades Hölderlini skisofreenia avaldumist tema loomingu
“luuleliseks tungivaks vajaduseks”.

⁴⁹¹ Clive Bell. Art (New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1914), 51.

⁴⁹² Ernst Kretschmer. The Psychology of Men of Genius (London: Routledge, 1931), 20.

⁴⁹³ Poèmes de la folie de Hölderlin: Pierre Jean Jouve (Paris: Fourcade, 1930); Maurice
Blanchot. Madness *par excellence* (1951). – The Blanchot Reader. Ed. Michael Holland
(Oxford; Cambridge MA: Blackwell, 1995), 111–127.

⁴⁹⁴ Friedrich Hölderlin (1770–1843) oli Saksa romantismiajastu mõjukas luuletaja, kes
kannatas (mõnedel andmetel ka teeseldud) vaimuhaiguse käes. Tema lühikese loomeaja
vältel loodud teoseid seostatakse mõnede uurijate tõlgenduses vahetult haigusega, mis oli
tema geniaalsuse põhjustajaks – “hullus, mis ei mahu meditsiiniteaduse valdkonda”
(Blanchot 1995).

3.4. Uuskantiaanlik kunstnik-geenius

Üheks suunaks 20. sajandi teise poole (kunsti)filosoofias, mis oma käsitlustes pöörab tähelepanu geeniuise küsimusele, on uuskantiaanlus, mis subjektiviseerib ja naturaliseerib geeniuise teooria, eesmärgiga eemalduda hegeliaanlikust dogmaatilisest skemaatikast. Hans Gadameri sõnul soovib uuskantiaanlus “ammutada kogu objektiivse tõlevastavuse transtsendentaalsest subjektiivsusest ja kuulutada [Kanti] *Erlebnis*’e kontsepti teadvuse keskseks teguriks”.⁴⁹⁵

Wilhelm Dilthey, lähtudes Kanti seisukohtadest, näeb kunstigeeniuises erilist võimet lummal moel seostada omavahel sisemine tunne maailma välise reaalsusega, mis vastab samal ajal psüühika universaalsele struktuurile. Geenius on võimeline esitama oma teoste kaudu üldistusi, mis kujutavad endast läbielatud kogemuste (*Erlebnis*) võimendusi. Geeniuise puhul määravaks tema unikaalsete võimete olemasolu (Kant) või protsessi kujundamisvõime (Dilthey), mis võimaldab tal kasutada empiirilisi esitusi ja kujundeid, viidates nende kaudu millelegi, mis eksisteerib väljaspool/kõrgemal objektiivsest sfäärist ja kannab endas välist kogemust.⁴⁹⁶ Hermeneutikuna näeb Dilthey kunstnikku kui omaenese teose peamist interpreteerijat.

Jacques Derrida puhul seisneb kunstnik-geeniuise originaalsus selles, et geenius ei tea mida ta kogeja/vastuvõtjale annab. Kogeja/vastuvõtja omakorda ei tea ega tohigi teada seda, mida ta geeniuselt saab, sest et see on “alati midagi enam, midagi muud ja vanemat ja enam etteaimamatult uut, palju koletuslikumalt kuulmatut ja ammendamatu, kui miski, mida me suudame teadlikult olemasolevana enesele ette kujutada”.⁴⁹⁷ Jefferson näeb Derrida käsitluses enam müstifitseerimat geeniuise originaalsuse rõhutamist kui seda leiame Kantil, kelle geenius ise ei teadnud oma tegevusest, kuid kelle võimet oskas hinnata ja ära tunda kogeja/vastuvõtja.⁴⁹⁸

Robin George Collingwood mõõnab, et “geeniuise kultus on väljasuremas”, kuna kunstnik, kes varasemal sajandil sulges end “elevandiluust torni”, soovib nüüd järjest enam suhelda oma publikuga, nähes viimases oma “kaastöölist”.⁴⁹⁹ Analüüsides aga kunstniku loomemeetodit järgib Collingwood oma arutluses 18. sajandi tõekspidamisi, vaadeldes seda kui midagi sellist, mis ei lähtu mitte kunstniku mõistusest, tahtest või teadvusest. Tegu on hoopis mingi väljaspool kunstnikku oleva kontrolliva jõuga, mida võib nimetada inspiratsiooniks, või

⁴⁹⁵ Paul Guyer. A History of Modern Aesthetics. Vol. 3: The Twentieth Century (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 49.

⁴⁹⁶ Hans-Ulrich Lessing, Rudolf A. Makkreel, Tizzard Pozzo. Recent Contributions to Dilthey’s Philosophy of the Human Sciences (Problemata: Frommann-Holzboog, 2011), 93–94.

⁴⁹⁷ Jacques Derrida. Genèses, généalogies, genres et le génie: Les secrets de l’archive (Paris: Galilée, 2003), 88.

⁴⁹⁸ Jefferson 2015, 221.

⁴⁹⁹ R. G. Collingwood. The Principles of Art (Oxford: Clarendon Press, 1945), 312–313.

millegagi, mis on olemas kunstnikus eneses ja mis on ebateadlik ning sel juhul on selleks valmistavaks jõuks kunstniku ebateadlik meel.⁵⁰⁰

3.5. Geenius ja naisgeenius

Küsimus moodsa geeniuse soolisest kuuluvusest aktualiseerub 20. sajandi alguses, olles senini olnud ainumõistetav maskuliinsena. Tõukejõuks sellisele arutelule kujuneb kindlasti sajandivahetusel esile kerkinud aktiivne ja isegi agressiivselt laetud feministlik liikumine. Walter Benjamin kritiseerib geeniuse kuvandi mehekesksust, mis seondub jõulisuse, paljunemisvõime ja tungidega, vastandades sellele olulisena naisalgelisust – vastuvõtlikku, taastootvat ja passiivset poolt. Soovides ühendada geeniuses vaimset (mehelikku), kuid impotentset poolt ja seksuaalset laetust (naiselikku), peab geenius Benjamini nägemuses muutuma sarnaseks viimasega.⁵⁰¹ Meesgeeniuse impotentsus transformeerub igavesse naiselikkusesse, mille läbi meesgeenius transseksualiseerub.⁵⁰²

Meeste ühiskonnas ei saa geeniust olemas olla; geenius elab vaid naise eksistentsi kaudu. [...] Feminiinsus garanteerib vaimse elu asekuaalsuse. See aga, kuidas vaid naise olemasolu on garantiiks vaimsele asekuaalsusele, jääb suurimaks saladuseks.⁵⁰³

20. sajandi lõpus taastõstatab geeniuse temaatika Julia Kristeva, tehes seda nüüd naisgeeniuse tasandilt lähtuvalt. Tema triloogia kujutab enesest enam autori-poolset pragmaatilist narratiivi kui katset esitada kindlapiirilist teooriat.⁵⁰⁴ Soovides tõestada, et ka naised võivad olla geeniused, murrab Kristeva sellega geeniuse maskuliinsuse printsiipi, mis on saatnud moodsa geeniuse narratiivi algusest peale.

Kristevale tähistab termin “geenius” neid paradoksaalseid ilminguid, originaalseid ja üllatavaid äärmusi, mis vaatamata kõigele kerkivad esile meie järjest suurenevas standardiseeritud universumis.⁵⁰⁵ Autor käsitleb geeniust kui nähtust, mis vastandub sotsiaalsetele normidele ja on psüühilise tervise garantiiks “kaasaja hingetõvede vastu”; eeskujuks, mille poole püüelda. Kristeva näeb selle

⁵⁰⁰ Collingwood 1945, 126.

⁵⁰¹ Walter Benjamin. *Selected Works*. Vol. 1: 1913–1926 (Harvard: Harvard University Press, 2002), 53.

⁵⁰² *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Ed. Rolf J. Goebel (Camden House, 2009), 258.

⁵⁰³ Benjamin 2002, 53.

⁵⁰⁴ Julia Kristeva. *Le Génie féminin: la vie, la folie, les mots*: Hanna Arendt (Paris: Fayard, 1999); Julia Kristeva. *Le Génie féminin: la vie, la folie, les mots*: Melanie Klein (Paris: Fayard, 2001); Julia Kristeva. *Le Génie féminin: la vie, la folie, les mots*: Colette (Paris: Fayard, 2002).

⁵⁰⁵ Jefferson 2015, 213.

käivitajaks emadust, mis on naisgeeniuse peamiseks algtuumaks. Sünnitamise akt kui naise ainuprivileeg on laiemas tähenduses absoluutse alguse mudeliks, mille kaudu avaldub iga indiviidi erakordsus.⁵⁰⁶ Kristeva nägemuses ei ole naisgeenius mitte lihtsalt võimalik, vaid ainuvõimalik ja järgnev 21. sajand on naiste sajand, rajanedes oma positiivses arengustsenaariumis naisgeeniuse eriomastele väärtustele. Samaaegselt n-ö demokratiseerib autor oma geenius, väites, et geenius peitub igaühes meist. ja naastes siin antiigist pärineva geenius kui kaitsevaimu idee juurde. Geenius on sõltumatu soost ning tema eelduseks on “lihtsalt inimese loovus”, mille poole igaüks meist saab ja peab püüdlema. Soovides tuua paralleele 18. sajandi geeniusoga, siis Kristeva toob oma käsitluse keskmesse sünnipärase geenius, sünteesides selle “õpetatud geeniusoga”, ning vaatleb seda mitte jumalikust, vaid ema-algest lähtuvalt.

3.6. CODA

Mitte ühelgi varasemal etapil kunstiajaloos kui 20. sajandil ei ole võimalik kohata sellises hulgas kunstnikke, kes teoretiseerivad ja filosofeerivad kunsti teemal, piirdumata seejuures mitte ainult oma loomingu lahtiseletamisega, vaid andes hinnanguid ja kujundades kunstiskeenet laiemas plaanis. Siinkirjutaja hinnangul on kunstnik-geenius 20. sajandiks saavutanud oma olemusliku täiuse, mille poole võimaldas tal suunduda 18. sajandi keskpaigaks välja kujunenud geenius-idee elementide kogum. Nüüd on tal võimalik täiel määral olla see, kes kujundab reegleid, on staatuselikult sõltumatu ja elitaarne. Nimetaksin just 20. sajandit kunstnik-geeniuse sajandiks ilma geenius nimeta, mis kestab edasi ka käesoleval, 21. sajandil. Herbert Marcuse hinnangul “ei suuda kunstnike meeleheitlik pingutus muuta kunsti otseseks elu väljenduseks, ületada kunsti ja elu vahelist lahusust”.⁵⁰⁷ Piltlikult öelduna elab nii idee individuaalsest geeniusest kui ka kunstnik-geeniuse mõiste ise üle kõik radikaalsed utopiad, mis püüavad kaotada piiri reaalsuse ja kunsti vahel, kuulutada ette “autori” või “kunsti surma”. Viimase sajandivahetuse kunstiteooria ja -filosoofia suundumusi jälgides saab rääkida järjest enam kasvavast huvist geenius vastu. Nagu juba väitekirja sissejuhatuse historiograafia alapeatükist nähtub, ilmub alates 1980. aastatest alates terve rida monograafiaid, kus keskseks probleemiks on geenius tema erinevates väljundivormides. Huvi kunstniku kui loova subjekti suhtes, mis väheneb eelmise sajandi kesksetel kümnenditel, on taas aktuaalne. Nagu on öelnud Ann Jefferson, siis kunstiteooria kaotab huvi geenius vastu kuni 20. sajandi lõpukümnendini,⁵⁰⁸ et siis taastärgata sajandi lõpus.

⁵⁰⁶ Jefferson 2015, 216.

⁵⁰⁷ Herbert Marcuse. *The Aesthetic Dimension* (Boston: Beacon Press, 1978), 50.

⁵⁰⁸ Jefferson 2015, 212.

KOKKUVÕTE

Geeniuse idee kujunemis- ja arengulugu on üldisemas plaanis vaadeldav paralleelselt Lääne tsivilisatsioonis fookuseeritud mentaliteedi arengukäiguga, kätke- des eneses pidevat pürgimust üksikisiku enesekülluslikkuse ja mina-kesksuse suunas, lõppsooviga lahendada ideaalse inimese idee fenomeni mõistatus.

Käesolev töö keskendus kitsamalt mõistele “moodne kunstnik-geenius”, mille kaudu peegeldub kahe traditsiooni – Prantsuse ja Briti – kunstiteooria ja -filosoofia ning esteetika nägemus eneseküllasest autorist, tema olemusest ning funktsioonist. 18. sajandi keskpaigaks väljakujunenud kunstniku kuvand omab elujõulisust ja aktuaalsust ka tänapäevases kunstiteoreetilises ja -filosoofilises kontekstis – nimetatud ajajärgul formeerunud kunstnik-geenius on oma olemus- likust küljest samane tänapäeva loova kunstnik-intellektuaali kontseptsiooniga, eristudes esimesest vaid vormiliste ja tehnoloogiliste väljendusvahendite ja -viiside poolest.

Moodsa geeniuse idee alguspunkt paigutub 17. sajandi keskpaika, perioodi, mida antud uurimistöös on tinglikult nimetatud “embrüonaalseks faasiks” (ptk 1). Siin saab geeniuse idee oma tekkeimpulsi akadeemilis-klassikalisest lätest ja jõuab romantismiajastu algetapis 18. sajandi keskpaigaks oma kujunemisloos lõpule. Sellega soovisin nihutada moodsa kunstnik-geeniuse idee algust poole sajandi võrra varasemaks, võrreldes seniste käsitlustega, mis näevad selle nähtuse tekkeajana kas 18. sajandi algust või romantismiajastut.

17. sajandi teisel poolel algatakse kunstiteoorias diskussioon kunstniku kontseptsioonist, mis on vaadeldav kahesuunalisena. Esmalt leiab aset kindla- piiriliste, antiigitraditsioonile rajanevate reeglite kehtestamine, kus tuginedes Aristotelese õpetusele järgitakse looduse täiustatud jäljendamise nõuet. Teiselt poolt aga kerkib esile ideekeskse kunstniku kuvand, kes teostab oma täiuslikule iluotsingule suunatud loomingut idee kaudu; kes ei allu reeglitele, vaid loob neid ise, vajamata eeskju minevikust, kuna on ainukordne iseeneses. Viimane mõttesuund panebki aluse moodsa kunstnik-geeniuse idee tekkevõimalusele. See võimaldab samuti eemaldumist renessansiajastust pärinevast teesist, mille järgi kujutavate kunstidega tegeleva kunstniku ülesandeks on ainelise looduse võimalikult täpne naturiläheduse järgimine. Võime ära tunda ning oma loomingus kombineerida erinevaid looduses leiduvaid (ja ka neid mida seal tegelikkuses ei leidu) ilusaid detaile avardab määratult kunstniku võimalusi ning tõstab selliste elementide positiivset tähtsust, nagu seda on fantaasia, inspiratsioon ja leiutuslikkus. Nimetatud kahesuunalisus on aluseks ka n-ö “madala” ja “kõrge” kunsti hindamisskaalale, mis kehtib, teatavate reservat- sioonidega, tänini.

Ideekeskse kunstniku kontsept loob baasi ja võimaluse kunstnik-geeniuse kui omaette isiku sünniks. Geenius ei kujuta enesest enam mitte efemeerset saatevaimu, millisena teda oli mõistetud antiikajast alates, vaid hakkab tähistama sünnipäraste võimetega isikut ennast ehk moodsat geniust.

Kunstnik-geeniuse idee esmasteks algatajateks selle moodsas tähenduses kujunevad Prantsuse ja Briti autorid. Kindlasti on oluline seejuures fakt, mida käesolevas väitekirjas on rõhutatud, et nüüdisaegse (moodsa) kunstniku lähteallikad asuvad 17. sajandi teise poole akademistlik-klassikalises traditsioonis, mitte aga 18. sajandi tärkavas romantismis, kuhu reeglina enamik käsitlustest neid paigutab.

Prantsuse ja Briti geniuse käsitlused valivad 18. sajandi algusest teineteisest erineva arengutee, mille kirjeldus ja analüüs moodustab käesoleva uurimistöö kõige mahukama osa (ptk 2). Mõlema eesmärgiks on soov tuua esile selge eristus erinevate kunstiliikide vahel ning püüda lahti mõtestada kunstniku positsiooni uues kontekstis, kus viimase puhul poleks enam tegu meisterliku jäljendamisega tegeleva kunstnik-käsitöölisega, nagu temast oldi harjunud mõtlema varasemal ajal, vaid millegi enamaga. Tuginedes oma geniuse-käsitluste puhul valdavas osas platonistikule ja uusplatonistikule filosoofiale, lähenevad mõlemad versioonid järk-järgult ideele kunstnikust kui loomisvõimelisest isikust, kes on rippumatu igasugustest senini kunstnik-käsitöölisele kehtestatud reeglitest ja seadustest, kellel ei ole vajadust järgida endisaegseid antiigist pärinevaid eeskujunäiteid ning mis kõige olulisem – kelle võimuses on ületada looduse jäljendamise nõue.

Prantsuse teooria vaatleb kunstnik-geeniust oma lahtiseletuses tema psühho-füüsilise omaduste kaudu, kus peamiseks printsiibiks kujuneb Platoni “meeltest äraolev” autor, kelle eriline võime avaldub jumaliku antuse kaudu selle ebateadlikule vastuvõtjale. Briti teooria omakorda lähtub suurel määral Longinose kunstikäsitluses kesksel kohal olevast ülevuse printsiibist, võimendades selles õpetuses leiduvat “loomuliku geniuse” tahku, kus genius on sünnipäraselt varustatud võimete kogumiga ja sellest täiel määral teadlikuna ja oskab neid võimeid teadlikult rakendada.

Vaatamata erinevale, ülalkirjeldatud arengukäigule, tipnevad mõlemad versioonid 18. sajandi keskpaigaks seisukohas, mis aktsepteerib kunstnikku kui sünnipäraselt originaalse loomisvõimega varustatud isikut. Nende kahe omavaheline süntees saab aluseks Kanti geniuse kontseptsioonile, mis omakorda saab üheks nurgakiviks idealistlikule esteetikanägemisele Euroopas tervikuna järgneval 19. sajandil. Saksa suund üleromantiseerib ja idealiseerib kunstnik-geeniuse ning selline ülevõimendus tekitab 20. sajandi algupoolel ka tuntava vastuseisu geniusele kui nähtusele.

Geniuse mõiste olemasolu võimaldab teha suure arenguhüppe eelkõige maalikunstnikul, kes nüüd, 18. sajandil, iseseisvudes *ut pictura poesis*’e kontseptist ehk luulekunsti ja maalikunsti vahelisest seosest, saab geniuse kaudu jõuda tänapäevase olukorrani, kus me võime kõneleda maalikunstnikust kui eneseküllase kunstniku sünonüümist (ptk 3). Kõik isiku- ja loomuomadused, mida omistatakse moodsale kunstnikule – originaalsus, loovus, kujutlusvõime, aga teatav arrogants ja reeglipäratus, autodidaksus jne –, on oma alguse saanud 18. sajandi keskpaigaks väljakujunenud geniuse käsitlustest. Seega ei ole võimalik rääkida uuest ja senisest kunstnikust olemuslikult erinevast kunstnik-modernistist 19. sajandi lõpul/20. sajandi algul, vaid tegu on sisuliselt idee-

kuvandi “laenuga” varasemast ajast. Kunstnik-geeniuse idee ei kao ka 20. sajandi alguses toimuvate kunstiteoreetiliste muutuste käigus, mis tõukuvad suurel määral modernismi poolt algatatud paradigmaatilistest nihetest. Nüüd omandab geenius veelgi suurema tähendusvälja, mille üheks mõjufaktoriks kujuneb kindlasti sekulariseeritud maailmatunnetuse domineerimine ja sellega kaasnev kunstniku funktsiooni ümberhindamine. Sellises olukorras leiab geenius idee ühelt poolt rakendust kui vastandväärtus, olles progressimeelse modernismi suuna silmis igandlikuks reliktiks, sest kannab eneses kõike seda, mida uus ideoloogia eitab – alates aja äraelanud ilusteedikast ja lõpetades subjektiivse kunstitõe elimineerimisega. Teisalt aga soovib modernism end teostada ja tõestada uudse sisu- ja vormikeele kaudu, mille ainuvõimalikuks garandiks originaalne autor, kes oleks võimeline ületama sajanditepikkuse kunstitraditsiooni ning asendama selle radikaalselt uue väljendusviisiga. Selle protsessi kõige silmapaistvamaks näiteks kujunevad erinevad kunstia vangardid, kes oma kunsti piiride avardamise suuresti utoopilistes otsinguis viivad kunstnik-geeniuse oma ideelise tähenduse kõrgpunkti, samal ajal seda paradoksaalselt eitades. Püüd lahustada igasugust subjektiivset kunstitõde viib selle hoopis järjest suureneva tähtsustumiseni, mida kinnitab ka 20. sajandil alguse saanud tarbimis- ja turukeskne kunsti areng, mis kujuneb üheks kunstnik-geeniuse idee peamiseks toetavaks ja säilitavaks platvormiks.

Väitekirjast järeldus, et kunstnik-geeniuse idee tekke põhjuseks on platonistliku maailmanägemise eelisseis aristotelliku kunstikäsitluse ees antud teema kontekstis. Kui Aristotelese õpetus käsitleb kunsti kui täiustatud ainelisuse jäljendust ning kaudselt seetõttu soosib reeglipärasust ning unifitseeritust, siis platonistliku ja uusplatonistliku filosoofia poolt ellu kutsutud kunstinägemine seab keskele kohale vaimse kõrgema idee, kujunedes seeläbi peamiseks loova eneseküllase kunstnik-geeniuse väljakujunemise põhjuseks, mis toetab/soosib kunsti unikaalsust ja originaalsust. Läbi selle omandab kunstnik staatuse, mis kuulutab ta “teiseks loojaks” Looja järel. See annab kunstnikule võimaluse toimida omaette “kunstitõe” esitajana oma kunstiteoste valmistamisel ja olla seaduse andjaks loodusele.

Ilma platonistliku maailmanägemiseta oleks sellise idee teke võimatu. Samuti tuleneb siit tõe ja ilu ühtsuse printsiip, mis saab põhialuseks alles tärkavale esteetikadistsipliinile. Seeläbi säilib ka kunstnik-geeniust alati saatev irratsionaalne element, mis domineerib valgustusajastule omase empiriilisis-ratsionaalse üle ning säilib ka 20. sajandi sekulariseerunud kunstniku kui unikaalse fenomeni olemuslikus kontseptsioonis.

Kõike eelpooltoodut arvesse võttes on ilmne, et geenius kujutab enesest väga mitmetahulist nähtust, mis oma moodsa kontseptsiooni tekkest alates on tähenduslikult ainult mitmekesistunud ja samas komplitseerunud. Oluline on see, et vaatamata eri ajastutel toimunud muutustele, jäävad samaaegselt kehtima ka eelnenud perioodidel kasutuses olnud tähendused. Moodsa kunstnik-geeniuse idee teke, mida käsitles antud väitekirj, ei likvideeri geenius mõiste eelnevaid tähendusi. Ka modernismi muutunud paradigma ei suuda elimineerida geenius

olemasolu, lisades omakorda mõistele metafoorsest ambivalentsust, seda nii positiivses kui negatiivses suunas.

“Geenius” selle sõna avaras tähenduses kätkeb eneses üheaegselt nii pika ajalooga nähtust kui ka kaasajas käibel olevat ambivalentset ja laialivalguvat tähendust, sisaldades igipõlist filosoofilist küsimust idee ja aine, samuti mõistuse ja tunde vahekorrast ning jäädes väga laiaspektriliseks uurimisnähtuseks, mida näitab ka 20. sajandi lõpus ja käesoleva sajandi alguses kasvav geeniusi puudutavate monograafiate ja teadusartiklite hulk. Sama kehtib kitsamas kontekstis ka kunstnik-geeniuse mõiste puhul. Loovat üksikisikut ja tema unikaalset kunstiloomet puudutav temaatika on eelmise sajandi viimastest kümnenditest alates taas aktualiseerumas. Samuti kerkib kunstnik-geeniuse isik huviorbiiti seoses muutustega esteetikadistsipliinis, mis on asunud ümber hindama modernismi poolt propageeritud “objektiivset” ja subjektikauget massiesteetikat. Taas seatakse esikohale subjekti ainukordsed võimed, läbi mille sünnib unikaalsete tunnustega kunstiteos, mis suudab esile kutsuda ainukordse esteetilise kogemise ning mis on kogetav vaid subjektiiivse kunstikogeja läbi. Selline teemapüstitus, mille keskmesse on paigutatud kunstnik-geenius – idiosünkraatiline autor kui erakordne fenomen oma ainukordse kunstiteosega, mida ei raamista voolulooline standartiseeritus ja stilistiline unifitseeritus –, avab võimaluse väga eriilmeliste kunstiteoreetilistele ja -ajaloolistele tõlgendus- ja käsitlusviisidele.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

Allikad

- Addison. Wit (no. 59) 1901 = Joseph Addison. Essay on Wit – History of False Wit. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. II (The Spectator no. 59) (London: George Bell and Sons, 1901).
- Addison. Laughter and Ridicule (no. 249) 1902 = Joseph Addison. Laughter and Ridicule. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no 249) (London: George Bell and Sons, 1902).
- Addison. Modern Times (no. 61) 1902 = Joseph Addison. Wit of the Monkish Ages – in Modern Times. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. II (The Spectator no 61) (London: George Bell and Sons, 1901).
- Addison. Natural Geniuses (no. 160) 1901 = Joseph Addison. On Great Natural Geniuses. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. II (The Spectator no. 160) (London: George Bell and Sons, 1901).
- Addison. Characteristics (no. 409) 1902 = Joseph Addison. Characteristics of Taste. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 409) (London: George Bell and Sons, 1902).
- Addison. Pleasures (no. 411) 1902 = Joseph Addison. Essays on the Pleasures of the Imagination. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 411) (London: George Bell and Sons, 1902).
- Addison. Pleasures (no. 412) 1902 = Joseph Addison. Essays on the Pleasures of the Imagination. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 412) (London: George Bell and Sons, 1902).
- Addison. Pleasures (no. 413) 1902 = Joseph Addison. Essays on the Pleasures of the Imagination. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 413) (London: George Bell and Sons, 1902).
- Addison. Pleasures (no. 417) 1902 = Joseph Addison. Essays on the Pleasures of the Imagination. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 417) (London: George Bell and Sons, 1902).
- Addison. Pleasures (no. 418) 1902 = Joseph Addison. Essays on the Pleasures of the Imagination. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. III (The Spectator no. 418) (London: George Bell and Sons, 1902).
- Addison. Nature of Man (no. 567) 1900 = Joseph Addison. On the Nature of Man – of the Supreme Being. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. IV (The Spectator no. 567) (London: George Bell and Sons, 1900).
- Addison. Dramatic Improvements (no. 592) 1900 = Joseph Addison. Dramatic Improvements – Criticisms. – The Works of Joseph Addison with notes by Richard Hurd. Ed. Henry G. Bohn. Vol. IV (The Spectator no. 592) (London: George Bell and Sons, 1900).

- Adorno 1997 = Theodor Adorno. *Aesthetic Theory* (Continuum International Publishing Group, 1997).
- Baldinucci 1681 = Vocabolario toscano dell'arte del disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, [et] architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno ... Opera di Filippo Baldinucci fiorentino (In Firenze: per Santi Franchi al segno della Passione, 1681).
- Batteux 1746 = Charles Batteux. *Les beaux arts réduits à un même principe* (Paris: Durand, 1746).
- Batteux 2015 = Charles Batteux. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Transl. with an Introduction by James O. Young (Oxford University Press, 2015).
- Bellori 1672 = Pietro Bellori. *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni* scritte da Gio. Pietro Bellori (Roma, 1672).
- Benjamin 2002 = Walter Benjamin. *Selected Works*. Vol. 1: 1913–1926 (Harvard: Harvard University Press, 2002).
- Berdjajev 2016 = Nikolai Berdjajev. *Loomingu mõte. Inimese õigustamise katse*. Tlk. Ants Paikre (Ilmamaa, 2016).
- Bourdieu 1995 = Pierre Bourdieu. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford University Press, 1995).
- Chamberlain 1913 = Houston Stewart Chamberlain. *Foundations of the Nineteenth Century*. Vol. 1 (New York: John Lane Co., 1913).
- Collingwood 1945 = R. G. Collingwood. *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1945).
- Condillac 1792 = L'Abbe de Condillac. *Oeuvres philosophiques de L'Abbé de Condillac. Essai sur l'origine des connoissances humaines*. Tome premier (Parme, 1792).
- Cudworth 1678 = Ralph Cudworth. *The True Intellectual System of the Universe* (London: Printed for Richard Royston, 1678).
- De Chambray 1668 = *An Idea of the Perfection Of Painting: Demonstrated From the Principles of Art, and by Examples conformable to the Observations, which Pliny and Quintilian have made upon the most celebrated Pieces of the Antient Painters, Parallel'd with some Works of the most famous Modern Painters, Leonardo da Vinci, Raphael, Julio Romano, and N. Poussin*. Written in French By Roland Freart, Sieur de Chambray. Transl. John Evelyn (In the Savoy Printed for Henry Herringman, 1668).
- De Chambray 1662 = *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de 'Art, et par des Exemples conformes aux Observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres Tableaux des Anciens Peintres, mis en Parallele à quelques Ouvrages de nos meilleurs Peintres Modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Iules Romain, et le Poussin*. Par Roland Freart Sieur de Chambray (Au Mans: De l'imprimerie de Iasques Ysambart, 1662).
- De Piles 1699 = Roger de Piles. *Abregé de la vie des Peintres, Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes* (À Paris: Chez François Muguet, premier imprimeur du Roy, du clergé de France, & de M. l'Archevêque, ruë de la Harpe, 1699).
- Derrida 2003 = Jacques Derrida. *Genèses, généalogies, genres et le génie: Les secrets de l'archive* (Paris: Galile, 2003).
- Diderot. Näitleja paradoks 2006 = Denis Diderot. *Näitleja paradoks*. Tlk. M. Lepikult. – Akadeemia. 2006. Nr. 11, 2353–2370.

- Diderot (1773–74) 1875 = Réfutation suivie de l'ouvrage D'Helvétius intitulé L'Homme – Denis Diderot. Oeuvres complètes de Diderot. Philosophie II (Paris: Garnier Freres, 1875), 275–456.
- Diderot 1746 = Denis Diderot. Pensées philosophiques ([Paris]: La Haye, 1746).
- Diderot 1818 = Oeuvres complètes de Denis Diderot. Tome quatrième (A Paris, Chez A. Belin, Imprimeur-Libraire, Rue des Mathurins St.-J., Hôtel Cluny, 1818).
- Du Bos (I) 1719 = [Jean-Baptiste Du Bos]. Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Ut pictura poesis. Premiere partie (Paris: Jean Mariette, 1719).
- Du Bos (II) 1719 = [Jean-Baptiste Du Bos]. Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Ut pictura poesis. Seconde partie (Paris: Jean Mariette, 1719).
- Du Fresnoy 1695 = Charles Alphonse du Fresnoy. De Arte Graphica. The Art of Painting by C. A. du Fresnoy with Remarks. Transl. into English by Mr. Dryden (London: J. Heptinstall, W. Rogers, 1695).
- Duff 1761 = William Duff. An Essay on Original Genius (London: Printed for Edward and Charles Dilly, 1767).
- Encyclopédie (I) (1751) = Discours préliminaire des éditeurs. Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Par une Société de Gens de Lettres. Tome premier (A Paris: Chez Briasson, David, Le Breton, Durand; A Neufchastel: Chez Samuel Faulche et compagnie, 1751).
- Encyclopédie (VIII) (1765) = Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Par une Société de Gens de Lettres. Tome huitieme (A Paris: Chez Briasson, David, Le Breton, Durand; A Neufchastel: Chez Samuel Faulche et compagnie, 1765).
- Encyclopédie (XV) (1779) = Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Par une Société de Gens de Lettres. Tome quinzieme (A Geneve, 1779).
- Encyclopedia of Ideas = Encyclopedia of Ideas,
<https://sites.google.com/site/encyclopediaofideas/literature-and-the-arts/genius-individualism-in-art-and-artists> (vaadatud 02.02.2019).
- Galenus 1966 = Galen. On the Natural Faculties. Transl. Arthur John Brock (London: William Heinemann, 1966).
- Gerard 1759 = Alexander Gerard. An Essay on Taste (London: For Millar, Cincade, Bell, 1759).
- Gerard 1774 = Alexander Gerard. An Essay on Genius (London: For Strahan, Cadell, Creech, 1774).
- Gerard 1966 = Alexander Gerard. An Essay on Genius. Preface by Bernhard Fabian (München: Wilhelm Fink Verlag, 1966).
- Hippokrates 1959 = Hippocrates. Vol. 4. Trl. W. H. S. Jones (London: William Heinemann Ltd, 1959).
- Hutcheson 1726 = Francis Hutcheson. An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue (London: Printed for J. Darby, ..., 1726).
- Hurd 1762 = Richard Hurd. Letters on Chivalry and Romance (London: Printed for A. Millar, 1762).
- Junius 1638 = Franciscus Junius. The painting of the ancients, in three bookes: declaring by historicall observations and examples, the beginning, progresse, and consummation of that most noble art, and how those ancient artificers attained to their still so much admired excellencie (London: Printed by Richard Hodgkinsonne, 1638).

- Krechmer 1931 = Ernst Kretschmer. *The Psychology of Men of Genius* (London: Routledge, 1931).
- Kristeva 1999 = Julia Kristeva. *Le Génie féminin: la vie, la folie, les mots*: Hanna Arendt (Paris: Fayard, 1999).
- Kristeva 2001 = Julia Kristeva. *Le Génie féminin: la vie, la folie, les mots*: Melanie Klein (Paris: Fayard, 2001).
- Kristeva 2002 = Julia Kristeva. *Le Génie féminin: la vie, la folie, les mots*: Colette (Paris: Fayard, 2002).
- Locke 1689 = John Locke, Gent. *An Essay Concerning Human Understanding* (London: G. Routledge, 1689).
- Longinos 1733 = Dionysii Longini de Sublimi Libellus. Graece conscriptus, Latino, Italico & Gallico Sermone redditus (Veronae: Ex typographia Johannis Alberti Tumermani, 1733).
- Longinos 1743 = Dionysius Longinus. *On the Sublime*. Transl. William Smith (London: B. Dod, 1743).
- Lovejoy 1948 = Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1948).
- Marcuse 1978 = Herbert Marcuse. *The Aesthetic Dimension* (Boston: Beacon Press, 1978).
- Maritain 2012 = Jacques Maritain. *Kunstniku vastutus*. Tlk. Mirjam Lepikult (Ilmamaa, 2012).
- Matura 1941 = Ottokar Matura. *Das Deutsche Genie. Neue grundlegende Forschungsergebnisse über Zahl, Vorkommen und Artenreichtum genialer Menschen in völkischen Staat* (Wien: Österreichischer Landesverlag, 1941).
- More 1655 = Henry More. *An Antidote Against Atheism, or, an Appeal to the Naturall Faculties of the Minde of Man, whether there be not a God* (London: J. Flesher, 1655).
- Nietzsche 1887 = Friedrich Wilhelm Nietzsche. *Die fröhliche Wissenschaft* (Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsche, 1887).
- OLD 1968 = Oxford Latin Dictionary (Oxford University Press, 1968).
- Platon. Ion = Platon. Ion. Tlk. Jaan Unt (käikiri autori valduses).
- Platon. Phaidros = Phaidros. Tlk. Marju Lepajõe – Platon. *Teosed I* (Tartu: Ilmamaa, 2003), 285–387.
- Platon. Pidusöök = Pidusöök. Tlk. Astrid Kurismaa – Platon. *Teosed I* (Tartu: Ilmamaa, 2003), 171–244.
- Platon. Riik = Plato in Twelve Volumes. Transl. Paul Shorey (London: William Heinemann Ltd., 1969).
- Platon. Sokratese apoloogia = Sokratese apoloogia. Tlk. Astrid Kurismaa – Platon. *Teosed I* (Tartu: Ilmamaa, 2003), 7–45.
- Plehhanov 1898 = Георгий Плеханов. К вопросу о роли личности в истории. – Научное обозрение. 1898. № 3&4.
- Plotinos, Enneaadid = Plotinos. Vaimsest ilust “Enneaadid I.6 ja V.8”. Tlk. Marju Lepajõe – Akadeemia. 1993. Nr. 5, 923–948.
- Rand (ed.) 1900 = *The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*. Ed. Benjamin Rand (London: S. Sonnenschein & Co., lim.; New York, Macmillan Co., 1900).
- Richardson 1792 = *The Theory of Painting*. – *The Works of Jonathan Richardson* (London, Printed at Strawberry-Hill, 1792).
- Ripa 1669 = Cesare Ripa. *Iconologia* (Venetia: N. Pezzana, 1669).

- Schlegel 1751 = J. A. Schlegel. Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt, und mit einem Anhang einiger eignen Abhahlungen versehen (Leipzig, 1751).
- Schlosser 1924 = Julius Schlosser. Die Kunstdliteratur (Wien: Schroll, 1924).
- Shaftesbury. An Essay on the Freedom, of Wit and Humour, 1732 = Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. An Essay on the Freedom, of Wit and Humour. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In three volumes. Vol. I (London: John Darby, 1732), 59–150.
- Shaftesbury. Advice to an Author, 1732 = Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. Advice to an Author. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In three volumes. Vol. I (London: John Darby, 1732), 151–364.
- Shaftesbury. Enthusiasm, 1732 = Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. A Letter concerning Enthusiasm. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In three volumes. Vol. I (London: John Darby, 1732), 3–58.
- Shaftesbury. Miscellaneous Reflections, 1732 = Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. Miscellaneous Reflections. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In three volumes. Vol. III (London: John Darby, 1732).
- Shaftesbury. An Inquiry concerning Virtue, 1733 = Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. An Inquiry concerning Virtue. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Vol. II (London: John Darby, 1733), 5–176.
- Shaftesbury. The Moralists, 1733 = Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury. The Moralists; a Philosophical Rhapsody. – Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. In three volumes. Vol. II (London: John Darby, 1733), 177–443.
- Shaftesbury. The Life 1900 = The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury. Ed. Benjamin Rand (London: Swan Sonnenschein & Co, 1900).
- Sharpe 1755 = William Sharpe. Dissertation upon Genius (London: Printed for C. Balhurst, opposite St. Dunstan's Church, Fleet-Street, 1755).
- Vasari 1568 = Giorgio Vasari. Vita del gran Michelagnolo Bvonnarrot (In Fiorenza: Nella Stamperia de' Giunti, 1568).
- Vocabolario 1691 = Vocabolario degli accademici della Crusca, in questa terza impressione da' nuovamente corretto, e copiosamente accreciuto, al Serenissimo cosimo terzo granduca di Toscana. Vol. 2 (Firenze: Stamperia dell' Accademia della Crusca, 1691).
- Voltaire 1771 = Francois-Marie Arouet de Voltaire. Questions sur l'encyclopédie, par des amateurs. Sixieme partie (1771).
- Vossius 2010 = Gerardus Joannes Vossius. Poeticarum Institutionum libri tres (1647). Ed. Jan Bloemendal (Leiden, Boston: Brill, 2010).
- Warton 1754 = Thomas Warton. Observations on the Faerie Queene (London: R. and J. Dodsley; and J. Fletcher in Turl, Oxford, 1754).
- Warton 1757 = Joseph Warton. An Essay on the Genius and Writings of Pope (London: Printed for M. Cooper, 1756).
- Webster 1933 = Webster's New International Dictionary of the English Language (Springfield, MA: G.& C. Merriam Co., 1933).
- Weisbach 1933 = Werner Weisbach. Die klassische Ideologie (Halle/Saale: Niemeyer, 1933).
- Wood 1769 = Robert Wood. An Essay on Original Genius of Homer (London, 1769).
- Young 1759 = Edward Young. Conjectures on Original Composition (London, 1759).

Kirjandus

- Anderson, Shea (eds.) 1967 = Studies in Criticism and Aesthetics, 1660–1800: Essays in Honour of Samuel Holt Monk. Eds. Howard Anderson, John S. Shea (Minneapolis, 1967).
- Anton 1967 = John P. Anton. Plotinus' Conception of the Functions of the Artist. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 26. No. 1 (Autumn, 1967), 91–101.
- Barasch 2008 = Moshe Barasch. Theories of Art: 1. From Plato to Winckelmann (New York: Routledge, 2008).
- Beardsley 1975 = Monroe C. Beardsley. Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History (London: The University of Alabama Press, 1975).
- Beck (ed.) 1972 = Proceedings of the Third International Kant Congress. Ed. Lewis White Beck (Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1972).
- Becker 1979 = George Becker. Two Developments in the Rise of the Modern Intellectual. – The School Review. Vol. 87. No. 4 (Aug., 1979), 398–412.
- Beddow 1989 = Michael Beddow. Goethe on Genius. – Genius. The History of an Idea. Ed. Penelope Murray (Oxford: Basil Blackwell, 1989).
- Bell 1914 = Clive Bell. Art (New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1914).
- Bernšteins 2009 = Boriss Bernšteins. Visuaalne kujund ja kunstimaailm (Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2009).
- Blanchot 1995 = Maurice Blanchot. *Madness par excellence* (1951). – The Blanchot Reader. Ed. Michael Holland (Oxford; Cambridge MA: Blackwell, 1995), 111–127.
- Blumenberg 1964 = Hans Blumenberg. Säkularisation. Kritik einer Kategorie historischer Illegitimität. – Die Philosophie und Frage nach dem Fortschritt. Hrsg. Franz Wiedemann, Helmut Kuhn (München: Pustet, 1964).
- Blunt 1962 = Anthony Blunt. Artistic Theory in Italy 1450–1600 (Oxford: Oxford University Press, 1962).
- Bonno 1947 = Gabriel Bonno. The Diffusion and Influence of Locke's "Essay concerning Human Understanding" in France before Voltaire's "Lettres Philosophiques". – Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 91. No. 5 (Dec. 3, 1947), 421–425.
- Bosanquet 1904 = Bernard Bosanquet. History of Aesthetic (New York: Macmillan, 1904).
- Brann 2002 = Noel L. Brann. The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance: The Theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution (Leiden, Boston: Brill Academic Publishers, 2002).
- Breazale 2001 = William Breazale. "Un gran soggetto ma non ideale": Caravaggio and Bellori's legacy. – kunsttexte.de. 1. 2001.
<http://www.geocities.ws/cdesastre2000/MIWEB/Barroco/Pintura/Caravaggio/CaravaggioBellori.pdf> (vaadatud 19.06.2018).
- Bredvold 1934 = Louis I. Bredvold. The Tendency Toward Platonism in Neo-Classical Esthetics. – English Literary History. Vol. 1. No. 2 (Sep., 1934), 91–119.
- Bromwich 1985 = David Bromwich. Reflections on the Word *Genius*. – New Literary History. Vol. 17. No. 1 (Autumn, 1985), 141–164.
- Bruno 2010 = Paul W. Bruno. Kant's Concept of Genius. Its Origin and Function in the Third Critique (Continuum International Publishing Group, 2010).

- Bürger 1994 = Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994).
- Cassirer 1951 = Ernst Cassirer. *The Philosophy of the Enlightenment* (Boston: Beacon Press, 1951).
- Cassirer 1953 = Ernst Cassirer. *The Platonic Renaissance in England* (Austin: University of Texas Press, 1953).
- Chamberlain 1913 = Houston Stewart Chamberlain. *Foundations of the Nineteenth Century*. Vol. 1 (New York: John Lane Co., 1913).
- Chaplin, McMahon (eds.) 2016 = *Genealogies of Genius*. Ed. Joyce E. Chaplin, Darrin M. McMahon (New York: Palgrave Macmillan, 2016).
- Chibka 1986 = Robert L. Chibka. *The Stranger Within Young's Conjectures*. – *English Literary History*. Vol. 53. No. 3 (Autumn, 1986), 541–565.
- Cook 2013 = Daniel Cook. *On Genius and Authorship: Addison to Hazlitt*. – *The Review of English Studies, New Series*. Vol. 64. No. 266 (September, 2013), 610–629.
- Corrigan 2018 = Kevin Corrigan. *Love, Friendship, Beauty, and the Good. Plato, Aristotle, and the Later Tradition* (Eugene, Oregon: Cascade Books, 2018).
- Costelloe 2013 = Timothy M. Costelloe. *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).
- Costelloe 2017 = Timothy M. Costelloe. *The Faculty of Taste. The Oxford Handbook of British Philosophy in the Eighteenth Century*. Ed. James A. Harris (Oxford: Oxford University Press, 2013), 430–449.
- Creighton 1956 = Douglas George Creighton. *Man and Mind in Diderot and Helvétius*. – *PMLA*. Vol. 71. No. 4 (Sep., 1956), 705–724.
- Croce 1998 = Benedetto Croce. *Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika. Teooria ja ajalugu*. Tlk. Janika Sild (Ilmamaa, 1998).
- Cropper 1984 = Elizabeth Cropper. *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Dusseldorf Notebook* (Princeton: Princeton University Press, 1984).
- Dieckmann 1941 = Herbert Dieckmann. *Diderot's Conception of Genius*. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 2. No. 2 (Apr., 1941), 151–182.
- Dörflinger, La Rocca, Loudon, Marques (eds.) 2015 = *Kant's Lectures/Kants Vorlesungen*. Edited by/Herausgegeben von Bernd Dörflinger, Claudio La Rocca, Robert Loudon, Ubirajara Rancan de Azevedo Marques (Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2015).
- Enggass, Brown 1970 = Robert Enggass, Jonathan Brown. *Italy and Spain 1600–1750. Sources and Documents* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970).
- Everdell 1997 = William R. Everdell. *The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997).
- Faris 1968 = Robert E. L. Faris. *Genius and Ability*. – *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Vol. 3 (New York: Macmillan, 1968), 457.
- Faris 1940 = Robert E. L. Faris. *Sociological Causes of Genius*. – *American Sociological Review*. Vol. 5. No. 5 (Oct., 1940), 689–699.
- Faris 1936 = Robert E. L. Faris. *Sociological Factors in the Development of Talent and Genius*. – *The Journal of Educational Sociology*. Vol. 9. No. 9, Attitudes and Education (May, 1936), 538–544.
- Franko, Richards (eds.) 2000 = *Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines*. Eds. Mark Franko and Annette Richards (Wesleyan University Press, 2000).

- Frieden 1985 = Ken Frieden. *Genius and Monologue* (Ithaca: Cornell University Press, 1985).
- Garin 1965 = Eugenio Garin. *Italian Humanism. Philosophy and Civic Life in the Renaissance* (Oxford: Basil Blackwell, 1965).
- Gibson-Wood 2000 = Carol Gibson-Wood. *Jonathan Richardson: Art Theorist of the English Enlightenment* (New Haven: Yale University Press, 2000).
- Gilbert, Kuhn 1939 = Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn. *A History of Esthetics* (New York: Macmillan, 1939).
- Goebel (ed.) 2009 = *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Ed. Rolf J. Goebel (Camden House, 2009).
- Goldberg 1958 = M. A. Goldberg. Wit and the Imagination in Eighteenth-Century Aesthetics. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 16. No. 4 (Jun., 1958), 503–509.
- Gombrich 1948 = Ernst Gombrich. *Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought*. – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 11 (1948), 163–192.
- Guyer 2003 = Paul Guyer. Exemplary Originality: Genius, Universality, and Individuality. – *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*. Eds. Berys Gaut, Paisley Livingston (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 116–137.
- Guyer 2013 = Paul Guyer. The Pleasures of Imagination and the Objects of Taste. – *The Oxford Handbook of British Philosophy in the Eighteenth Century*. Ed. James A. Harris (Oxford: Oxford University Press, 2013), 393–429.
- Guyer 2014 = Paul Guyer. *A History of Modern Aesthetics*. Vol. 3: *The Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).
- Harloe 2013 = Katherine Harloe. *Winckelmann and the Invention of Antiquity* (Oxford University Press, 2013).
- Harris (ed.) 2013 = *The Oxford Handbook of British Philosophy in the Eighteenth Century*. Ed. James A. Harris (Oxford: Oxford University Press, 2013).
- Harrison, Wood, Gaiger (eds.) 2000 = *Art in Theory*. Eds. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (Oxford, UK; Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000).
- Hedley, Hutton (eds.) 2008 = Douglas Hedley. *Platonism, Aesthetics and the Sublime at the Origins of Modernity. Studies on Platonism and Early Modern Philosophy*. Eds. Douglas Hedley and Sarah Hutton (Dordrecht: Springer, 2008).
- Hipple 1957 = Walter John Hipple Jr. *The Beautiful, The Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957).
- Holt 2001 = David Kenneth Holt. *The Search for Aesthetic Meaning in the Visual Arts* (London: Bergin & Garvey, 2001).
- Howard 1909 = William Guild Howard. *Ut Pictura Poesis*. – *PMLA*. Vol. 24. No. 1 (1909), 40–123.
- Jackson 1968 = Wallace Jackson. Affective Values in Early Eighteenth-Century Aesthetics. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 27. No. 1 (Autumn, 1968), 87–92.
- Jaffe 1980 = Kineret S. Jaffe. The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 41. No. 4 (Oct. – Dec., 1980), 579–599.
- Jefferson 2015 = Ann Jefferson. *Genius in France. An Idea and its Uses* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2015).

- Jimenez 2016 = Marc Jimenez. Mis on esteetika? Tlk. Mirjam Lepikult (TLÜ Kirjastus: Tallinn, 2016).
- Jones 1951 = Richard Foster Jones. The Seventeenth Century: Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope (Stanford: Stanford University Press, 1951).
- Juove 1930 = Poèmes de la folie de Hölderlin: Pierre Jean Jouve (Paris: Fourcade, 1930).
- Kivy 2003 = Peter Kivy. The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics (Oxford Scholarship Online: November 2003).
- Kivy 2013 = Peter Kivy. Genius and the Creative Imagination. – The Oxford Handbook of British Philosophy in the Eighteenth Century. Ed. James A. Harris (Oxford: Oxford University Press, 2013), 468–487.
- Koller 1937 = Armin Hjaman Koller. The Abbe Du Bos – His Advocacy of the Theory of Climate: A Precursor of Johann Gottfried Herder (Champaign: The Garrard Press, 1937).
- Kris, Kurz 1979 = Ernst Kris, Otto Kurz. Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment (New Haven: Yale University Press, 1979).
- Kristeller (I) 1951 = Paul Oskar Kristeller. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. – Journal of the History of Ideas. Vol. 12. No. 4 (Oct., 1951), 496–527.
- Kristeller (II) 1952 = Paul Oskar Kristeller. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). – Journal of the History of Ideas. Vol. 13. No. 1 (Jan., 1952), 17–46.
- Lee 1940 = Rensselaer W. Lee. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. – The Art Bulletin. Vol. 22. No. 4 (Dec., 1940), 196–296.
- Lee 1951 = Rensselaer W. Lee. Review: Dennis Mahon. Studies in Seicento Art and Theory. – The Art Bulletin. Vol. 33. No. 3 (Sep., 1951), 204–212.
- Lepajõe 2002 = Marju Lepajõe. *Techne* mõiste Platonil. – *Techne. Toim.* Mart Jaanson, Monika Kaldalu, Janika Päll (Scripta Musicalia, 2002), 28–34.
- Lessing, Makkreel, Pozzo 2011 = Hans-Ulrich Lessing, Rudolf A. Makkreel, Ticcadi Pozzo. Recent Contributions to Dilthey's Philosophy of the Human Sciences (Problemata: Frommann-Holzboog, 2011).
- Lipking 1965 = Lawrence Lipking. The Shifting Nature of Authority in Versions of *De arte graphica*. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 23. No. 4 (Summer, 1965), 487–504.
- Loesberg 2005 = Jonathan Loesberg. A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Postmodernism (Stanford: Stanford University Press, 2005).
- Lyna 2014 = Dries Lyna. Harbours Urban Creativity. Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities. Eds. Bert De Munck, Karel Davids (Ashgate Publishing Limited, 2014), 295–314.
- Mahon 1947 = Denis Mahon. Studies in Seicento Art and Theory (The Warburg Institute: University of London, 1947).
- Marot (ed.) 2007 = La Littérature et le sublime. Sous la direction de Patrick Marot (Presses Universitaires du Mirail, 2007).
- Maudsley 1908 = Henry Maudsely. Heredity, Variation, and Genius, with Essay on Shakespeare (London: John Bale, Sons & Co, 1908).
- May 1960 = Gita May. Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity. – PMLA. Vol. 75. No. 5 (Dec., 1960), 527–539.

- McDermott 2004 = Ray McDermott. Materials for a Confrontation with Genius as a Personal Identity. – *Ethos*. Vol. 32. No. 2 (Jun., 2004), 278–288.
- McMahon 2013 = Darrin M. McMahon. *Divine Fury. History of Genius* (New York: Basic Books, 2013).
- Monk 1935 = Samuel Holt Monk. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-century England* (Modern Language Association of America, 1935).
- Monk 1944 = Samuel Holt Monk. A Grace Beyond the Reach of Art. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 5. No. 2 (Apr., 1944), 131–150.
- Mücke 2015 = Dorothea E. von Mücke. *The Practices of the Enlightenment: Aesthetics, Authorship, and the Public* (New York: Columbia University Press, cop., 2015).
- Muirhead 1927 = J. H. Muirhead. The Cambridge Platonists (I). – *Mind. New Series*. Vol. 36. No. 142 (Apr., 1927), 158–178.
- Murray (ed.) 1989 = *Genius. The History of an Idea*. Ed. Penelope Murray (Oxford: Basil Blackwell, 1989).
- Murray (ed.) 2005 = *Key Writers on Art: Form Antiquity to the Nineteenth Century*. Ed. Chris Murray (London: Routledge, 2005).
- Nahm 1947 = Milton C. Nahm. The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 8. No. 3 (Jun., 1947), 363–372.
- Nahm 1950 = Milton C. Nahm. Genius and the Aesthetic Relation of the Arts. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 9. No. 1 (Sep., 1950), 1–12.
- Nisbet 1982 = Robert A. Nisbet. Genius & Milieu. – *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 12. No. 6 (Dec. 17, 1982), 441–451.
- Nitzsche 1975 = Jane Chance Nitzsche. *The Genius Figure in Antiquity and Middle Ages* (London: Columbia University Press, 1975).
- Novitz 2001 = David Novitz. Postmodernism. Ed. Berys Nigel Gaut, Dominic McIver Lopes. *The Routledge Companion to Aesthetics* (London; New York: Routledge, 2001).
- Odell 1981 = D. W. Odell. The Argument of Young's "Conjectures on Original Composition". – *Studies in Philology*. Vol. 78. No. 1 (Winter, 1981), 87–106.
- Ostwald 1909 = Wilhelm Ostwald. *Grosse Männer. Studien zur Biologie des Geistes* (Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1909).
- Otobe 2009 = Taneisha Otobe. "Raphael without Hands": The Idea of Inner Form and its Transformations. – *Journal of the Faculty of Letters. The University of Tokyo. Aesthetics*. Vol. 34 (2009), 55–63.
- Pagel 1951 = Walter Pagel. William Harvey and the Purpose of Circulation. – *Isis*. Vol. 42. No. 1 (Apr., 1951), 22–38.
- Panowsky 1968 = Erwin Panofsky. *Idea, A Concept in Art Theory* (New York: Icon Editions, 1968).
- Petch (ed.) 2005 = *History of Aesthetics*. Vol. 3. Ed. D. Petch (Continuum International Publishing Group, 2005).
- Poggioli 1968 = Renato Poggioli. *The Theory of Avant-garde* (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1968).
- Pribam 2016 = Deidre Pribam. *A Cultural Approach to Emotional Disorders. Psychological and Aesthetic Interpretations* (Routledge, 2016).
- Päll 2016 = Janika Päll. Meremotiiv üleva pildikeeles: paari näitega eesti luulest. – *Baltic Journal of Art History*. No. 11 (2016), 37–66.
- Raben 2006 = Hans Raben. Bellori's Art: The Taste and Distaste of a Seventeenth-Century Art Critic in Rome. – *Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 32. No. 2/3 (2006), 126–146.

- Rajavee 2016 = Holger Rajavee. Kaks geeniuust. Lomazzost Diderot'ni. – *Baltic Journal of Art History*. No. 11 (2016), 67–88.
- Regan (ed.) 2013 = Reading 1759: Literary Culture in mid-eighteenth-century Britain and France. Ed. Shaun Regan (Lanham, Maryland: Bucknell University Press, 2013).
- Riebmayer 1908 = Albert Reibmayer. Die Entwicklungsgeschichte des Talentés und Genies (München: Lehmann, 1908).
- Roller 1980 = Duane H. D. Roller. Science and the Fine Arts: Reflections of Platonic Idealism and of Aristotelian Naturalism. – *Leonardo*. Vol. 13. No. 3 (Summer, 1980), 192–198.
- Saisselin 1966 = Remy G. Saisselin. Some Remarks on French Eighteenth-Century Writings on Art. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 25. No. 2 (Winter, 1966), 187–195.
- Saisselin 1961 = Rémy G. Saisselin. Ut Pictura Poesis: DuBos to Diderot. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20. No. 2 (Winter, 1961), 144–156.
- Salerno 1951 = Luigi Salerno. Seventeenth-Century English Literature on Painting. – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 14. No. 3/4 (1951), 234–258.
- Shaw 2006 = Philip Shaw. *The Sublime* (New York: Routledge, 2006).
- Shelley 2006 = James Shelley. 18th Century British Aesthetics. – *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 Edition). Ed. Edward N. Zalta
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/aesthetics-18th-british/> (vaadatud 21.06.2018).
- Skinner 1969 = Quentin Skinner. Meaning and Understanding in the History of Ideas. – *History & Theory*. Vol. 8 (1969), 5–53.
- Smith 1998 = Bernard Smith. *Modernism's History. A study in twentieth-century art and ideas* (Sidney: University of New South Wales Press, 1998).
- Starnes 1964 = D. T. Starnes. The Figure Genius in the Renaissance. – *Studies in the Renaissance*. Vol. 11 (1964), 234–244.
- Stolnitz. Beauty 1961 = Jerome Stolnitz. 'Beauty': Some Stages in the History of an Idea. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 22. No. 2 (Apr.–Jun., 1961), 185–204.
- Stolnitz. Shaftesbury 1961 = Jerome Stolnitz. On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory. – *The Philosophical Quarterly* (1950–). Vol. 11. No. 43 (Apr., 1961), 97–113.
- Stolnitz 1963 = Jerome Stolnitz. Locke and the Categories of Value in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory. – *Philosophy*. Vol. 38. No. 143 (Jan., 1963), 40–51.
- Tatarkiewicz. Aesthetics 2005 = Władysław Tatarkiewicz. *History of Aesthetics*. Ed. D. Petsch (Continuum International Publishing Group, 2005).
- Tatarkiewicz. Objectivity and Subjectivity 2011 = Władysław Tatarkiewicz. *Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics*. To Roman Ingarden.
<https://neuroaestheticsnet.files.wordpress.com/2011/06/tatarkiewicz-19631.pdf>
(vaadatud 21.06.2018).
- Tatarkiewicz. Six Ideas 1980 = Władysław Tatarkiewicz. *A History of Six Ideas* (Martinus Nijhoff, The Hague, Boston, London: Polish Scientific Publishers Warszawa, 1980).
- Townsend 1982 = Dabney Townsend. Shaftesbury's Aesthetic Theory. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 41. No. 2 (Winter, 1982), 205–213.
- Townsend 1987 = Dabney Townsend. From Shaftesbury to Kant – The Development of the Concept of Aesthetic Experience. – *Journal of the History of Ideas*. Vol. 48. No. 2 (Apr.–Jun., 1987), 287–305.

- Townsend 1991 = Dabney Townsend. Lockean Aesthetics. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 49. No. 4 (Autumn, 1991), 349–361.
- Uphaus 1969 = Robert. W. Uphaus. Shaftesbury on Art: Rhapsodic Aesthetic. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 27. No. 3 (Spring, 1969), 341–348.
- Wilford 1965 = F. A. Wilford. ΔΑΙΜΩΝ in Homer. – Numen. Vol. 12. Fasc. 3 (Sep., 1965), 217–232.
- Winstanley 2000 = Gerrard Winstanley. Fire in the Bush. Art in Theory 1646–1815 (Blackwell, 2000).
- Wittkower 1961 = Rudolf Wittkower. Individualism in Art and Artists. A Renaissance. – Journal of the History of Ideas. Vol. 22. No. 3 (Jul.–Sep., 1961), 291–302.
- Wittkower 1961 = Rudolf Wittkower. Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem. – Journal of the History of Ideas. Vol. 22. No. 3 (Jul.–Sep., 1961), 291–302.
- Wohl 2002 = Robert Wohl. Heart of Darkness: Modernism and Its Historians. – The Journal of Modern History. Vol. 74. No. 3 (September 2002), 573–621.

SUMMARY

The birth and formation of the idea of modern artistic genius in French and British traditions in the seventeenth and eighteenth centuries and its reflections in the twentieth century

The word ‘genius’ is often used in everyday speech, less frequently in scholarly texts to describe a person who has done something extraordinary, whose ideas are in some way exceptional, whose achievements in some field have broadened our understanding of it, whose art has something special in it etc. ‘Genius’ can be used as a noun and also as a verb, but it is most usually used as finite term, which ends the conversation. However, when using the word, we often forget that it has a long and complicated history of development. At the same time, the word used with such an ease is difficult to define. In this respect Jacques Derrida is right when he says that “in according the least legitimacy of the word ‘genius’ one is considered to sign one’s resignation from all fields of knowledge [...] This noun ‘genius’ makes us squirm.”

The aim of the present dissertation is to enlighten the background of the term ‘genius’ as a phenomenon in Western culture and the idea of this historical concept, which has its roots in the Ancient Greek word *daimon* or *daimones* and comes to us through its translation into Latin as *genius*, a type of divine power that offered protection and inspiration. More specifically, the dissertation is focused on the historical development of the notion within the context of *artistic genius* and, to be more precise, in the phase of history when the idea of modern artistic genius was born, namely the seventeenth and eighteenth centuries, which are pivotal in respect of the notion, a time when important paradigmatic changes took place in art history, art theory, art philosophy, and newborn aesthetics, all of which together changed the concept forever.

There exist numerous scholarly researches on this topic, both about ‘genius’ as a general term and also about “artistic genius” in particular. It could be said that interest towards artist as genius underwent a new renaissance from the last decades of the twentieth century and the interest has not disappeared today. This dissertation is an attempt (the first one the author of this work knows of) to give a historical survey and subjective exegesis of the various aspects and stadiums of modern artistic genius doctrine in time, starting from the genesis of the idea, their development in the centuries mentioned above and also about the reflections of the idea in the twentieth century from the perspective of artistic genius as a unique idiosyncratic subject. The dissertation is mainly focused on the development of two artistic genius figures – painter and poet, with main interest on the former.

My research is based on two important theoretical traditions, French and British, which play central role in the birth and development of the idea of genius in the seventeenth and eighteenth centuries. Both these traditions form their own vision of artistic genius, sometimes similar, sometimes differing from

each other, but altogether forming a symbiosis that the reflection of which we can see in the twentieth century.

The dissertation tries to find answers to the following questions:

1. What is the main ground and conditions in the context of art theory and philosophy that made the birth of such a phenomenon as modern artistic genius possible?
2. Where exactly lies the starting point of this new idea, considering that in the second half of the eighteenth century the concept was fully formed?
3. What are the role and the significance of the French and the British tradition in this process?
4. How are the French and British traditions reflected in the twentieth century, in the changed paradigm, in the era of modernist discourse?

The corpus of primary sources includes the treatises and essays from various authors from the seventeenth and the eighteenth centuries. For comparative analysis authors from both traditions have been chosen who have vitally complemented the formation of the concept. The interdisciplinary research in the history of ideas encompasses in itself different aspects from various scientific disciplines, such as art history, art theory, philosophy, aesthetics and linguistics, to describe the progress of two parallel ideas, the idea of genius and an idea of artist, united in the phenomenon of modern artistic genius.

Seventeenth century – the embryonic phase

The seventeenth century is the period when first hints of the idea of modern artistic genius as *a person with innate, extraordinary abilities* instead of genius as a tutorial companion of man, starts to appear in the works of some authors (De Chambray, Du Fresnoy, Bellori etc). Despite the fact that these signs and hints are vague and uncertain, they are clearly detectable which offers a chance to call this period of time “the embryonic phase” of the modern artistic genius.

This is the time when art history and theory of art started to revalue the meaning of liberal arts as a whole, also the time when the attitude towards the painter and painting changed noticeably – the process started already in Italian Renaissance in the famous and influential treatises from Alberti, Vasari, Leonardo etc and continued now in France and Britain. The growth of painters’ reputation was closely linked with the academic development of the time, when the French Royal Academy of Arts was founded upon the example of the academies in Florence and Rome in the middle of the seventeenth century. This was an institution which from some point of view might impede the process with its strict rules and highbrow attitude, distinguishing “high” art from “low” one. At the same time, it definitely raised the status of a painter and posed new questions in theory and practice of the art of painting, which had never been

posed before: what is the function of the painter, what is the aim of his art and most importantly – what are the principles of creative process in painting; what comes first – idea or matter – the eternal dispute starting from Plato and Aristotle. In the long run it led to renaming the “liberal arts” into “fine arts” and transformed the long lasted concept of painting being the “younger sister” of poetry - *ut pictura poesis* (as is painting so is poetry).

In this respect the speech of Bellori, held in 1664 Rome, in *Accademia di San Luca* is momentous. In his *discorso* Bellori summons together the ideas of his predecessors, using plenty of examples from the ancient and renaissance “classics” and brings forth a new concept of an “idea-painter”, which is based largely on philosophy of Neoplatonism and namely on the *Enneads* by Plotinos. Bellori’s *discorso* would implicate the genius doctrines in the century to come.

The authors of the seventeenth century were not yet talking about a person *being* a genius but *having* one. The prevailing concept of an artistic genius is a “learned genius”, the subject can acquire his genius, constantly perfecting his professional skills and craftsmanship. The ideal type of a painter is a painter-philosopher like Poussin – a well-educated academic.

Eighteenth century – the “mad genius” in French tradition

The seventeenth century is the initial phase in the formation of the idea of modern artistic genius, where we can find the first vague and cautious indications to its acceptance. The next century espouses the idea and evolves it to fully fledged stage by the middle of the century. Already in the beginning of the eighteenth century two different trends in approaching the idea can be distinguished. This is the starting point of two distinctive traditions, French and British, both of them trying to solve the problem of a new concept – “the natural born genius” in their own way

Jean Baptiste Du Bos is trying to give us the psychophysiological portrait of a genius. His genius, to be exact – the person who has genius inside him – must have “happy arrangement of the organs of the brain” and some special “quality of blood which disposes it to ferment during exercise”, also declaring that “painters and poets cannot invent in cool blood” and “must be wrapt into a kind of enthusiasm when they produce their ideas.” We can talk about Du Bos as being ahead of his time, pioneering in many aspects. He is one of the first to emphasize the role of special feelings, artificial ones, through which artwork has an effect on public, the principle that will be the main one in the romantic art doctrine. His exceptional ‘learned genius’ armed with ‘*furor divinus*’ is only one step behind from the idea of the innate genius to follow.

The next author, Charles Batteux, differs largely from Du Bos, being thoroughly systematic and dispassionately rational in his treatise following the Aristotelian doctrine of imitation, which is the basic concept for fine arts. His artistic genius is dualistic in its content – full of passion and divine enthusiasm and at the same time deeply restricted by good taste and the supreme principle

of *belle nature*. This binary attitude reflects perfectly the idea of artistic genius in the French version.

Etienne Bonnot, Abbé de Condillac is the one of the first authors in France to talk about the ‘original genius’, declaring a clean break between inborn genius and learnt talent. The first one is limitless and lawgiving, the second as an ordinary person can only seldom surpass himself.

Jean le Rond d’Alembert, in his foreword to the *Encyclopedie* is convinced that inventiveness as the main practice for fine arts borrows all its laws only from genius, a creative not a reasoning one. The author is dealing here with another important dilemma related to arts – with the term “creation” which for centuries has been the prerogative of God. D’Alembert is precautious trying to solve *ex nihilo* problem through imagination declaring that an artistic genius *seems to create* his work of art.

The same idea concerning creation is also used by François-Marie Arouet de Voltaire, who claims that the man cannot have the idea to create, only to modify the existing ones. Dividing imagination to passive and active one his genius as person acts due to active imagination given him by nature, divine by origin and totally independent from the subject’s own will.

Jean-François de Saint-Lambert’s concept of genius is fully “genius of passions” and now there is no doubt that author is talking about “genius” as a person himself. Saint-Lambert can be distinguished in French tradition as an author who stresses sublimity besides grace in poet and painter. According to Saint-Lambert genius produces grace and beauty most of the time, but in the state of self-oblivion and patriotism is able to produce sublimity, breaking the rules, making mistakes, but always doing it with a passion for perfection. Saint-Lambert’s article itself in the *Encyclopedie*, filled with poetic passion and elevated emotion reflects perfectly the spirit of the time where the idea of artistic genius is on the rise.

Denis Diderot completes the vision of artistic genius in French tradition in mid-eighteenth century, summoning together the experience of earlier authors. He is the first author who refers directly to artistic genius, working with “chisel, pencil or brush”, as being “mad” (*fou*), now the platonic idea of “divine fury” has reached its peak. But one must consider that Diderot’s concept of genius has another facet. The passion and frenzy of Diderot’s genius are reined by moral idea, there is no trust in madman but only the sane, coldblooded and rational person is reliable one.

Eighteenth century – the “sublime genius” in British tradition

As already said, the beginning of the eighteenth century marks the birth of two independent genius traditions. Anthony Ashley Cooper, Lord Shaftesbury stands at the very beginnings of British aesthetic tradition and in the context of the development of the concept of artistic genius he is surely the first author in British tradition whose standpoint will implicate the following developments of

this topic for next centuries to come. Shaftesbury, being influenced by Cambridge Platonists (Whichcote, More, Cudworth) is the representative of the Neoplatonic doctrine. The cornerstone of Shaftesbury's concept is the idea of the plasticity of nature and the unity of beauty and truth in art. He sets high moral standards to his 'good natural genius' which the genius gets right through contemplating "One good genius", the divine power that is at the same time the source for inspiration, enthusiasm and invention. His treatment is a symbiosis that links past and future ideas of human genius – the "learned" one, the idea that dates from the seventeenth century and the "natural" one, the modern concept that only is starting to take shape at the beginning of the eighteenth century.

Joseph Addison is considered to be the conceiver of the idea of modern genius, "the prodigy of mankind", and the precise time of its birth is Monday, 3rd September in the year 1711, when *The Spectator* no 160 published the article by Addison. He draws a distinct line between great and small geniuses, great meaning the natural genius and small the learned one. He launches for the first time the discussion about one of the crucial elements of genius – the sublimity, which later on becomes the most important notion for British artistic genius. Relying on the treatise *On the Sublime* by Longinos, Addison starts to amplify some sections of the treatise where Longinos talks about the natural-born genius, interpreting the notion quite arbitrarily, empowering the connection between sublimity and natural genius.

Edward Young develops the idea of natural genius stressing the element of originality using vivid metaphor, depicting genius as vegetable. His genius is spontaneously growing, not mechanically made, developing in a self-containing way, not by learning the rules and is profoundly original, not imitative. His divinely inspired genius is free from all restrictions and the sky is the only limit for his originality.

Alexander Gerard's essay on genius differs formidably from the passionate works of his predecessors. It is one of the most systematic and rational disquisitions which collocate in it a half-century experience of previous genius doctrines. Gerard tries to understand the main acting mechanism of inventive genius, explaining it with magical force. In separating scientific and artistic geniuses he also divides their final goals from each other, the first has to strive for truth and the second for beauty.

Comparison of two traditions

As we have seen the theoretical categories – imagination, enthusiasm, invention, sublimity, grace etc – which both traditions, French and British are using in trying to define artistic genius are basically the same, but each tradition differs in interpreting them. So we are dealing with two different ideas of a subject that is called artistic genius.

Several distinctions can be traced between them. Both traditions being influenced by platonic and Neoplatonic philosophy implement their idea in different ways. The basic difference evoking others is in the ground principle of how both traditions approach to the genius subject. French version tries to define the psycho-physiological properties of a genius. In other words – *what* are the elements which a unique subject as genius is built of? British version concentrates on the question *how* does a subject, who has extraordinary qualities given him by birth, i.e. genius, function?

The French tradition pursuit to comprehend the genius in most rational way, appropriate to the “age of reason”, leads it logically to the idea of ‘mad genius’, who at the same time is tamed by the rules of art and taste. The platonic concept of divine poetic fury is here fulfilled in modern interpretation. In the necessity to tame him echoes the natural genius of Longinos. The British tradition by interpreting Longinos’ treatise in its own way, creates the vision of “sublime” genius – a self-confident person aware of his special qualities applying them consciously for creating his art, unlike to his French counterpart, who is unconscious in the moment of creation. It is permissible for British genius to act against the existing rules, to be erroneous. To say it in another way – for true genius rules are made to be broken and mistakes he makes designate his originality, which sometimes can overrule the need for accomplished skills.

There can be traced several other differences between two traditions related to distinctions in aesthetical elements, especially to beauty and sublimity, in the attitude towards the final goal and meaning of “art’s truth”, its moral and didactical purposes etc. These similarities and differences of two different traditions together form the main features of artistic genius. The idea of it is developed in the nineteenth and twentieth century relying on the basic principles of the seventeenth and eighteenth centuries. Both genius doctrines lay the foundation for German genius studies, *Genielehre*. Immanuel Kant in his *Third Critique*, the most influential work that determines the further progression the idea, creates his concept of artistic genius as symbiosis of two traditions.

Genius reflections in twentieth century

Figuratively speaking, the twentieth century with all its paradigmatic changes – the total secularization of society, the birth of new socio-political left and right-winged ideologies, the practice of modernism and avant-garde that radically try to change the art concepts, in its form and content – cannot live without genius. Even more – the first decades of the century can be seen as the boom of genius, the period of genius religion, *Geniereligion* as Edgar Zilsel has titled his critical work in 1918. This period can be also characterized as a very passionate one where we can find the writings defending and idolizing the figure of genius and simultaneously are spreading the counterpoising ideas, never denying it but trying to minimize its importance. This discussion not only keeps the focus on artistic genius but broadens its meaning. In the middle of the century there is a

period when using the word ‘genius’ was ignored, due to the developments which led to the over-exploitation and ideological amplification of the term, especially in the context of genius cult that rose in various totalitarian systems. In the last decades of the century, after some time lapse, the topic became actual once again in a much wider meaning besides the meaning in art theory one – e.g. in context of gender differences (female genius), in psychological and behaviour theories (child prodigies) etc. Despite all modern and progressive developments that have taken place in different sciences, various technologies, in the field of information and communication etc, the categories that concern genius – originality, creativeness, imagination, inventiveness etc – are the same that are traceable in the time when the idea of modern artistic genius was born.

Conclusion

The beginnings of the idea of modern artistic genius, as the person with special innate abilities, lie already in the seventeenth century. The formative process of the concept is mostly implicated by the Platonic and Neoplatonic doctrines (unity of truth and beauty, plastic nature etc), supporting the idea of originality and creativeness of an artist, at the same time diminishing the Aristotelian doctrine of imitation, that has been a dominant concept for liberal arts from the Renaissance era. From the early eighteenth century both traditions, French and British, accept the concept of natural born genius. This is also the period when theoretical research of both traditions, trying to define the phenomenon, started moving in different directions, leading both of them to divergent outcomes. In the result we can talk about two different types of artistic geniuses formulated by the second half of eighteenth century: (1) “Mad genius” in French version – an artist who creates under the influence of divine fury or rapture, being unconscious of his deed and who’s creation afterwards is skilfully “tamed” by rules of taste and moral constraint; (2) “Sublime” genius in British version – an artist who is fully conscious of his unique innate, i.e. divine qualities. He is self-confident and boundless in breaking the rules and giving new ones. In the beginning of twentieth century the idea of genius is booming, bearing the imprints of both concepts reflecting explicitly the outcomes dating from eighteenth century. During the twentieth century, living through the ups and downs, the notion of ‘genius’ became broadened. The end of modernistic experiment marks the rise of interest towards an idiosyncratic artist phenomenon still actual today.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Holger Rajavee
Sünniaeg: 21.10.1969
Kodakondsus: Eesti
E-post: holger.rajavee@ut.ee

Haridus

1987 Tartu 2. Keskkool (Miina Härma Gümnaasium)
1996 Tartu Ülikool, BA

Teenistuskäik

1996–2005 Tartu Kunstimuuseum, teadur
2009–2017 Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia, lektor
2017– Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia assistent
2018– Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonna assistent

Peamised uurimisvaldkonnad:

Kunstiajalugu, kultuuriajalugu, kunstiteooria, kunstifilosoofia

CURRICULUM VITAE

Name: Holger Rajavee
Date of birth: 21.10.1969
Citizenship: Estonian
E-mail: holger.rajavee@ut.ee

Education

1987 Tartu Secondary School no. 2 (Miina Härma Gümnaasium)
1996 University of Tartu, BA

Professional employment:

1996–2005 Tartu Art Museum, researcher
2009–2017 University of Tartu Viljandi Culture Academy, lecturer
2017– University of Tartu Viljandi Culture Academy, assistant lecturer
2018– University of Tartu, Department of Art History, assistant lecturer

Main interests of research:

art history, cultural history, art theory, philosophy of art

DISSERTATIONES HISTORIAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Olaf-Mihkel Klaassen.** Eesti Vabariigi konsulaarpoliitika Aasias ja Aafrikas 1918–1940. Tartu, 1991.
2. **Jüri Linnus.** Maakäsitöölised Eestis 16. sajandist kuni 19. sajandini. Tartu, 1991.
3. **Vahur Made.** Eesti ja rahvasteliit. Tartu, 1999.
4. **Martin Hallik.** Tartu ülikooli õppejõudude ja kasvandike osast humanitaar-orientalistikas (1802–1940). Tartu, 2001.
5. **Anti Selart.** Liivimaa ja Vene 13. sajandil. Uurimus poliitilisest ajaloost. Tartu, 2002.
6. **Aldur Vunk.** Ristisõjad ja palverännakud Eestis 12.–16. sajandil. Uurimus nende iseloomust ja alatüüpidest. Tartu, 2003.
7. **Andres Andresen.** Luterlik territoriaalkirik Eestimaal 1710–1832. Riigivõimu mõju kirikuvalitsemisele, -institutsioonidele ja -õigusele. Tartu, 2004.
8. **Katri Raik.** Eesti- ja Liivimaa kroonikakirjutuse kõrgaeg 16. sajandi teisel poolel ja 17. sajandi alul. Tartu, 2004.
9. **Aigi Rahi-Tamm.** Teise maailmasõja järgsed massirepressioonid Eestis: allikad ja uurimisseis. Tartu, 2004.
10. **Anu Raudsepp.** Ajaloo õpetamise korraldus Eesti NSV eesti õppekeelega üldhariduskoolides 1944–1985. Tartu, 2005.
11. **Lea Leppik.** Tartu ülikooli teenistujate sotsiaalne mobiilsus 1802–1918. Tartu, 2006.
12. **Karin Hiimaa.** Aafrika retseptsioon eestikeelses trükisõnas (kuni 1917). Tartu, 2006.
13. **Людмила Дубьева.** Историческая наука в Тартуском университете в конце XIX – начале XX вв. Тарту, 2006.
14. **Sirje Tamul.** Eraalgatuslikest stipendiumidest Tartu Ülikoolis 1802–1918. Tartu, 2007.
15. **Marten Seppel.** Näljaabi Liivi- ja Eestimaal 17. sajandist 19. sajandi alguseni. Tartu, 2008.
16. **Mati Krõönström.** Eesti sõjaväe juhtivkoosseis Vabadussõjas 1918–1920. Tartu, 2008.
17. **Märt Läänemets.** *Gaḍḍavyūha-sūtra* kui ajalooallikas. Tartu, 2009.
18. **Epi Tohvri.** Valgustusideede mõju Tartu arhitektuurikultuurile 19. sajandi alguses. Tartu, 2009.
19. **Indrek Paavle.** Kohaliku halduse sovetiseerimine Eestis 1940–1950. Tartu, 2009.
20. **Aivar Põldvee.** Bengt Gottfried Forselius ja rahvahariduse lätted Eesti- ja Liivimaal. Tartu, 2010.

21. **Vladimir Sazonov.** Die Königstitel und -epitheta in Assyrien, im Hethiterreich und in Nordsyrien (*Ugarit, Emar, Karkemiš*) in der mittelassyrischen Zeit: Strukturelle Gemeinsamkeiten, Unterschiede und gegenseitige Beeinflussung. Tartu, 2010.
22. **Andres Seene.** Eesti sõjaväe ohvitseride ettevalmistamise süsteemi kujunemine ja areng 1919–1940. Tartu, 2011.
23. **Piret Õunapuu.** Eesti rahva muuseumi loomine ja väljakujunemine. Tartu, 2011.
24. **Ilmar Rootsi.** Hunt ja inimene: suhted Eestis XVIII sajandi keskpaigast XIX sajandi lõpuni. Tartu, 2011, 282 lk.
25. **Kaja Kumer-Haukanõmm.** Teisest maailmasõjast tingitud Balti pagulaste problemaatika aastatel 1945–1952 Eesti pagulaste näitel. Tartu, 2012, 202 lk.
26. **Meelis Maripuu.** Omavalitsuseta omavalitsused Halduskorraldus Eestis Saksa okupatsiooni ajal 1941–1944. Tartu, 2012, 332 lk.
27. **Kaarel Vanamõlder.** Kommunikatsiooniväli Rootsi Läänemere-provintsid 17. sajandi lõpul – Revalsche Post-Zeitung varauusaegse informatsioonikandjana. Tartu, 2012, 221 lk.
28. **Laine Randjärv.** Loovisiksuse roll Eesti laulupeoliikumises aastatel 1940–1980. Tuudur Vettiku ja Roland Laasmäe epistolaarse pärandi põhjal. Tartu, 2013, 305 lk.
29. **Meelis Saueauk.** Nõukogude julgeolekuorganite ja Eestimaa Kommunistliku Partei koostöö Eesti sovetiseerimisel aastatel 1944–1953. Tartu, 2013, 355 lk.
30. **Ivo Juurvee.** Riigisaladuse kaitse Eesti Vabariigis 1918–1940. Tartu, 2013, 282 lk.
31. **Mari Nõmmela.** Stiiliajaloolise ja marksistliku käsitluse konflikt Voldemar Vaga kunstiajalookirjutuses 20. sajandi II poolel. Tartu, 2013, 213 lk.
32. **Kristi Kukk.** Väikerahvuste ajalookäsitluste genees ja narratiivid: Eesti võrdluses teiste Põhjala ja Baltikumi mittedominantsete rahvustega 19. sajandist kuni Teise maailmasõjani. Tartu, 2013, 180 lk.
33. **Helen Rohtmetts-Aasa.** Eesti Vabariigi sisserändepoliitika aastatel 1920–1923. Tartu, 2014, 166 lk.
34. **Olev Liivik.** Eesti NSV Ministrite Nõukogu institutsionaalne areng ja kaadrid 1940–1953. Tartu, 2014, 349 lk.
35. **Reigo Lokk.** Sepistades natsiooni: taasiseseisvunud Eesti etnoliitilised konfliktid. Tartu, 2015, 465 lk.
36. **Tõnis Tatar.** Kolmas tee Eesti NSV kunstis: avangardi ja võimumeelsuse vahel. Tartu, 2015, 295 lk.
37. **Madis Maasing.** The Role of the Bishops in the Livonian Political System (in the First Half of the 16th Century). Tartu, 2016, 318 p.
38. **Liisi Esse.** Eesti sõdurid Esimeses maailmasõjas: sõjakogemus ja selle sõjajärgne tähendus. Tartu, 2016, 210 lk.
39. **Tarvo Kärberg.** Digital Preservation of Knowledge – a theoretical-practical research at the National Archives of Estonia. Tartu, 2016, 183 p.

40. **Algo Rämmer.** Haritlased ja Balti kultuurikoostöö 1920.–1930. aastatel. Tartu, 2016, 203 lk.
41. **Kristjan Luts.** Eestlastest ajateenijad ja ohvitserid Nõukogude Liidu relvajõududes 1956–1991. Tartu, 2017, 246 lk.
42. **Mihkel Mäesalu.** Liivimaa ja Püha Rooma keisririik 1199–1486. Tartu, 2017, 363 lk.
43. **Karl Stern.** Mittetariifsete kaubandusmeetmete rakendamine 1930. aastatel Eesti Vabariigi näitel. Tartu, 2017, 182 lk.
44. **Janet Laidla.** Ajalookirjutust mõjutanud tegurid varauusaegsel Eesti-, Liivi- ja Kuramaal. Tartu, 2017, 311 lk.
45. **Mari-Leen Tammela.** Isikulooline perspektiiv Eestimaa Kommunistliku Partei ajaloos 1920–1940. Tartu, 2017, 417 lk.
46. **Kadi Polli.** Valgustuskunst. Balti kunstiharrastusest ja joonistuspraktikatest 18. ja 19. sajandi vahetusel. Tartu, 2019, 369 lk.
47. **Hannes Vinnal.** Turusidemed. Kaubandus, kommunikatsioon ja lõimumine Lääne- ja Põhjamere regioonis, c. 1730–1830. Tartu, 2019, 190 lk.